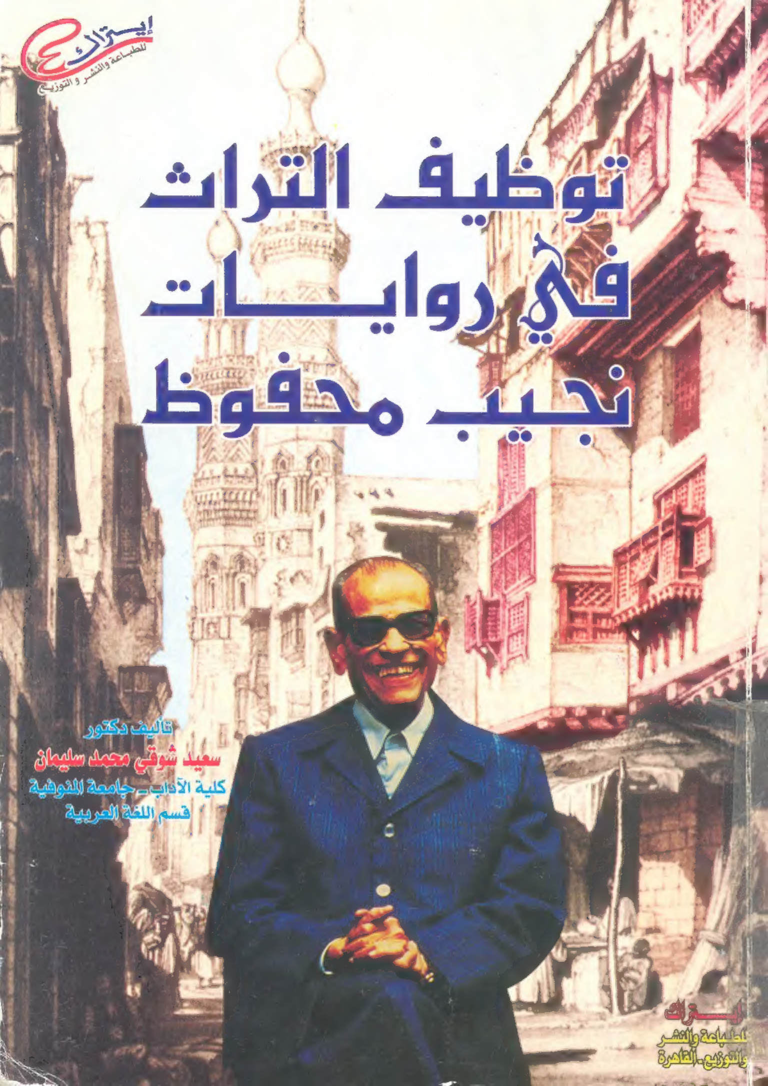

إيتراك
للطباعة والنشر و التوزيع
توظيف التراث
في روايات
نجيب محفوظ
تاليف دكتور
سعيد شوقي محمد سليمان
كلية الآداب - جامعة المنوفية
قسم اللغة العربية
إيتراك
للطباعة والنشر
والتوزيع - القاهرة

جامعة المنوفية
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ

تأليف
دكتور
سعيد شوقي محمد سليمان
كلية الآداب - جامعة المنوفية
قسم اللغة العربية

حقوق النشر

الطبعة الأولى ٢٠٠٠

رقم الإيداع

٢٠٠٠/١٨٣١٠

الترقيم الدولى I.S.B.N.

977-5723-24-8

ايتـــراك للنشـــر والتـــوزيع

طريق غرب مطار ألماظة عمارة (١٢) شقة (٢) ص.ب : ٥٦٦٢

هليوبوليس غرب - مصر الجديدة

القاهرة ت : ٤١٧٢٧٤٩ فاكس : ٤١٧٢٧٤٩

المقدمة

-١-

تفجرت شرارة هذا الموضوع ، أيام أن فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ م ، إذ سرعان ما دارت ، ساعتها ، مداخلات إعلامية ، بين مؤيد ومعارض لهذه الجائزة ، ومن بين تلك المداخلات ، تعالت أصوات واخزة علاقة الكاتب بالتراث ، لاسيما الدينى ، بل ومفسرة أسباب منح الجائزة على ضوئه وهداه .

ومما ساعد فى نماء هذه الشرارة واستفحالها فى مخيلتنا ، عدم وجود دراسات أكاديمية متأنية ، تناقش مثل هذه العلاقة مناقشة موضوعية جادة ، تعتمد على قراءة النص الروائى ، دون استنطاقه "١" ، اللهم إلا بعض البحوث القليلة التى بدت وكأنها مشروع قراءة ، والتى سنذكرها - حالا - عند تعرضنا للدراسات السابقة .

وما كدنا نبدأ فى تجهيز مادة الدراسة ، التى تعتمد على التراث الدينى ، حتى خرج الموضوع من الخصوص إلى العموم ، إذ سرعان ما امتدت الدراسة وتوسعت لتشمل أنواع التراث كله ، بحثا عن تحديد حقيقى لوضع التراث الدينى فى علاقاته مع أنواع التراث الأخرى : الأدبى - الشعبى - التاريخى ، وليس على حدة بمفرده ، وتأصيلا لسبر علاقة الكاتب به ، مقارنة بعلاقته بأنواع التراث الأخرى .

ولم تمض فترة طويلة خطوا فى بحثنا بهذا المفهوم ، حتى وجدنا أنواع التراث الأخرى ، الأدبى - الشعبى - التاريخى ، تنتصب قائمة فى علاقاتها مع التراث الدينى ، بوصفها ندا وعضوا مشاركا ، يبز التراث الدينى فى بعض الأحيان ، وليس بوصفها خلفية

"١"- لمعرفة الفرق بين القراءة والاستنطاق .

انظر : - د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ب . ت ، ص ٥ : ١٤،

- د. جابر عصفور : نقاد نجيب محفوظ ، ملاحظات أولية ، فصول ، م ١ ، ع٣ ، إبريل ١٩٨١م ، ص ١٦١ : ١٧٩ ،

- Gohn Peck , How to study a novel , (Hong Kong , Macmalian Education LTD, 1988) , PP. 1:25 . which its title "Tackling of the text " .

أو وسائل مساعدة ، تبرز الرؤية وتقوى العلاقة ، مما استتبع معه ، إعادة تبئير زاوية الرؤية من جديد ، لتنصب كلية على كل أنواع التراث الأربعة .

والحق أن دراسة علاقة نجيب محفوظ فى رواياته بأنواع التراث بصفة عامة ، لم يلتفت إليها أحد من الباحثين قبلنا، وإن كان بعضهم قد التفت بطريقة أو بأخرى ، موضوعية أو غير موضوعية إلى دراسة أحد الروافد التراثية فى إحدى الروايات أو فى بعضها، مثل دراسة بعضهم لجزئية التراث الدينى"١" فى رواية وحيدة للكاتب،هى رواية أولاد حارتنا، دون بقية روايات الكاتب، ومثل دراسة بعضهم أيضا لجزئية التاريخ "٢" فى روايات الكاتب التاريخية الأولى : عبث الأقدار، رادوبيس ، كفاح طيبة ، دون الروايتين الأخيرتين : أمام العرش والعائش فى الحقيقة، ودون بقية روايات الكاتب أيضا .

"١"- انظر على سبيل المثال :- د. صلاح فضل : شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠ م ، - د. الطاهر أحمد مكى : أولاد حارتنا ، محاولة لتفسير بعض رموزها ، مجلة عالم الكتاب ، ع ٢٥ ، يناير - فبراير - مارس ، ١٩٩٠م ، - طلعت رضوان : أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبى والنص الدينى ، مجلة فصول ، م ١١ ، ع١ ، ربيع ١٩٩٢م ، - د. محمد يحيى ومعتز شكرى : الطريق إلى نوبل ١٩٨٨م عبرحارة نجيب محفوظ ، أمة برس للطباعة والنشر ، ط١ ، ١٩٨٩ م ، - محمد جلال كشك : أولاد حارتنا فيها قولان ، الزهراء للإعلام العربى (١٠) ورقة ثقافية ، ب ت ، - عبدالحميد كشك : كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ ، المختار الإسلامى ، ب . ت .

"٢"- انظر على سبيل المثال : - د. عبدالمحسن طه بدر : نجيب محفوظ ، الرؤية والأداة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٧٨م ، - د. شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى ١٩٦٧م ، دراسة نقدية ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٦م ،- محمود أمين العالم ، تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٧م ،- إبراهيم فتحى : العالم الروائى عند نجيب محفوظ ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٨م ،- د. غالى شكرى : المنتمى ، دراسة فى أدب نجيب محفوظ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢ م ، - د. نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ م ، - السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، دارالعلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٨ م ،- محمود عبدالمجيد أحمد شريف : الرواية التاريخية وتطورها فى الأدب العربى فى مصر ، رسالة ماجستير ، مخطوط ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٩م .

هذا فضلا عن دراسة بعضهم الأخرلجزئية التراث الشعبى "١" فى روايتى الكاتب : ملحمة الحرافيش ، وليالى ألف ليلة .

وإذا كنا قد سجلنا ، أن أيا من النقاد لم يدرس التراث بصفة عامة فى كل روايات الكاتب ، وأن بعضهم قد التفت إلى دراسة التراث الدينى أو التراث التاريخى أو التراث الشعبى فى بعض روايات الكاتب بطريقة ما ، فإنه لا يفوتنا أيضا أن نسجل أن التراث الأدبى ، لم يتعرض للدراسة السريعة ، فضلا عن المتأنية ، على أيدى أى من الباحثين ، رغم بروز التراث الأدبى بطريقة واضحة فى أسلوب الكاتب منذ بداية نتاجه الراوئى ، فضلا عن وجوده بشكل كلى واضح فى رواية كاملة له ، هى رواية رحلة ابن فطومة .

وربما يرجع السبب فى نظرنا ، فى عدم التفات النقاد إلى دراسة التراث بصفة عامة فى روايات الكاتب ، إلى تلك الصفة الدامغة التى ألصقها النقاد بالكاتب بأنه كاتب واقعى ، مما تحتم معه ارتباطه ظاهريا باللحظة المعاصرة ، التى - ظن معها خطأ أو عن قصد - الانفصال عن التراث ، الأمر الذى أخفى التراث الواضح فى نتاج الكاتب الروائى تحت قناع سميك من سوء ظن المعاصرة .

أما ما كان من إهمالهم للتراث الأدبى ، فمرجع ذلك فى نظرنا إلى سببين :-

الأول :- سرعة تخلص الكاتب من أسلوب التراث الأدبى ، الذى كبل فنيته فى المرحلة الأولى المبكرة من إبداعه الروائى ؛ إلى الأسلوب الفنى الأدبى الذى صاحبه فى مسيرة إبداعه بعد ذلك .

الثانى :- تأخر ظهور التراث الأدبى فى بنيات روايات الكاتب بوصفه علامة بارزة، حيث إن تاريخ إنتاج رواية رحلة ابن فطومة هو عام ١٩٨٣م .

وربما دفعنى أيضا لدراسة التراث فى روايات نجيب محفوظ ، فضلا عن عدم وجود دراسة شاملة متأنية سابقة له ؛ أن دراسة التراث فى روايات الكاتب ، لا تخلو من دلالات

"١"- انظر على سبيل المثال : - د. نبيلة إبراهيم ، الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، القاهرة ، م٢ ، ع٤ ، ١٩٨٢م ، ص٣٢٤ ،- د. مراد عبدالرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر ، دراسة نقدية (١٩١٤هـ ، ١٩٨٦م) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١ م .

قيمة وهامة ، ربما تنسحب على القص العربى بصفة عامة ، وتتمثل فى الإرهاص بوضعية نتاجه فى علاقاته مع القص الأجنبى ، لا سيما والنقد الأدبى كاد أن يستقر تماما على أجنبية الرواية ، ومن ثم كان لدراسة التراث فى روايات محفوظ ، ما يوصل أشكالا روائية بعينها إلى التراث العربى ، وينفى هذا التأصيل عن أشكال أخرى ، ومن ثم يتبدى الموقف وتتضح العلاقة ، لا سيما ونجيب محفوظ ، من أهم كتاب الرواية العربية ، ليس بسبب حصوله على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ م ولكن بشهادة القاصى والدانى من النقاد المتوزعين بين الاتجاهات النقدية المختلفة واحترامهم ، ومن ثم - نعتقد- أنه استقطبت فى رواياته ، كل التيارات الروائية الحديثة والقديمة فى القص العربى والأجنبى على السواء ، بحكم الحرفة والإبداع والثقافة والاطلاع ، وبالتالى فتحديد موقف التراث فى رواياته ، هو بلاشك إرهاص بتحديد موقف التراث فى الرواية العربية بطريقة اختبارية ، ومن ثم يندفع بصيص من النور فى طريق طويل مظلم من طرق الرواية العربية فى لقاءاتها مع أهم مشكلة يمكن أن تواجهها مع القص الأجنبى والمتمثلة فى تلك الصراع الدائم بين ما عرف فى ضمير النقد الأدبى واستقر ، بمصطلحى الأصالة والمعاصرة .

-٢-

لا شك أن هنالك دراسات متعددة "١" ، أديرت حول أدب نجيب محفوظ ، تناولت كافة تقنيات سرد رواياته ، توزعا بين اتجاهات النقد المتعددة والمختلفة ، ولا شك أن ما يهمنا من كل تلك الدراسات السابقة ، ما تعرض منها لدراسة التراث فى رواياته ، بروافده الأربعة : الأدبى - الدينى - الشعبى - التاريخى .

وإذا كان يحق لنا أن نقسم تلك الدراسات ، تبعا لروافد التراث التى تناولته ، فإن لدراسات رافد التاريخ السهم الأوفر ، لا سيما للروايات التاريخية الثلاثة الأولى : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة ، بحكم امتدادها فى الزمان ، بوصفها بداية فى إبداع

"١"- انظر ببلوجرافيا الدراسات التى أجريت حول أدب نجيب محفوظ ، عالم الكتاب ، العدد الفصلى ، "٢٥" (نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، يناير ، فبراير ، مارس ١٩٩٠ ، ص ١٥١ : ١٨٥ .

الكاتب ، مما جعلها هدفا واضح الرؤية لسهام النقد ، لدرجة لا يكاد يخلو بحث تعرض لروايات محفوظ من تناولها "١" .

هذا على خلاف الروايتين التاريخيتين الأخيرتين في إبداع الكاتب ، أمام العرش والعائش في الحقيقة ، اللتين لم يتعرض لهما أحد من الباحثين بالدراسة الجادة المتأنية ، وإن كانت هنالك بعض المحاولات الصحفية اللاهثة ، التي ما انفكت تثبت سوى اسم صاحبها .

وإذا كانت لنا جدة في هذا البحث ، ففي الدراسة المقدمة لرافد التاريخ في رواية الكاتب التاريخية المتأخرة ، العائش في الحقيقة ، فضلا عن اتباع طريقة في دراسة التاريخ في تلك الرواية - سيتم توضيحها عند الحديث عن المنهج - تم سحبها على الروايات التاريخية الثلاثة الأولى ، حين دراستنا لها مرة أخرى - بعد أن اهترأها النقاد بحثا - فبدت جدتها في العرض والدراسة .

ثم تلي دراسات رافد التاريخ في الكثرة ، دراسات رافد التراث الديني ، لا سيما رافد التراث الديني في رواية أولاد حارتنا ، ولعل مرد ذلك إلى ما أثير حول أولاد حارتنا من زخم إعلامي فائق ، أسهم في سوء فهمها ومن ثم سوء دراستها ، وحفز كل من "هب ودب" على أن يدلي برأيه فيها دون تخصص أو استيعاب للرواية ، وبذلك بدت تحليلاتها بعيدة عن الموضوعية في كثير من الأحيان .

والحق أن أولاد حارتنا تعرضت في دراساتها إلى ثلاث هجمات : الأولى : وكانت خافتة الصوت إبان نشرها مسلسلة في جريدة الأهرام في الفترة من ١٩٥٩/٩/٢١ إلى ١٩٥٩/١٢/٢٥ ، وكان خفوت الصوت باديا بسبب شدة التيار العلماني في ذلك الوقت ، والثانية : وكانت أيام أن فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٨م ، وكانت قوية بسبب تنامي التيار الإسلامي في ذلك الوقت ، بل أسهم في قوتها ما تداولته الألسن من أنها كانت السبب الرئيسي في فوز الكاتب بجائزة نوبل ، والثالثة : وكانت مصاحبة للثانية إبان إصدار سلمان رشدي روايته آيات شيطانية وما صاحب ذلك من إهدار دمه بفتوى من

"١"- انظر الهامش رقم (٢) ص ب .

الخوميني . كل تلك الهجمات أسهمت - بلاشك - في كثرة ما كتب عن أولاد حارتنا من دراسات .

والحق أن الكتابات التي أجريت حول أولاد حارتنا توزعت في اتجاهين :

الأول :- موضوعي : وفيه دراسات قليلة جدا ، أفردها آحاد من الباحثين مثل دراسة الدكتور صلاح فضل في كتابه شفرات النص ومثل دراسة الدكتور الطاهر مكي في محاولته لتفسير بعض رموزها ، ولكن هذه الدراسات أجريت على عجل وكأنها تمس الأمور مسا لضيق حيز الكتابة عن استيعاب تحليل كلي للعمل الروائي ، مما جعل الدراسة تبدو وكأنها خطوط كاشفة أو مشروع قراءة أو توجيه بالبحث .

الثاني :- غير موضوعي : وفيه الكثرة الكثيرة من الدراسات ، أسهم فيها جمع من الصحفيين وأشباه النقاد ، وكأني بهم وقد نقدوا الرواية دون قراءتها ، فالأخطاء في أسماء الشخوص واضحة بينة وسوء فهم الرواية ظاهر جلي . كذلك أسهم فيها نفر من رجال الدين - مثل كتاب الشيخ عبدالحميد كشك السالف الذكر- حاولوا دراستها على أنها كتاب ديني مواز وليس رواية ، فصححوا لنجيب محفوظ ما ظنوا - خطأ- أنه قد أخطأ فيه .

أيضا ويندرج تحت هذا الاتجاه تلك المحاولة التلفيقية التي قام بها بعض النقاد "١" لعقد مصالحة بين التراث والرواية ، زجا بالكاتب وبالرواية معا في حظيرة المصالحة .

والحق أن دراسة نقدية دالة ، يمكن أن تقام عن الحركة النقدية حول أولاد حارتنا ، لكثرة الكتابات التي هلهلت العمل ، لكنها في نظرنا لم تمس لبه ولبابه ، والجدة في دراسة هذه الرواية ، تتمثل في طريقة التناول التي فرضناها على أنفسنا فرضا ، والتي كانت بإشارات كتابات الدكتورين : الطاهر مكي وصلاح فضل ، فضلا عن التوجيهات "المكوكية" للدكتور نبيل نوفل ، كذلك كانت لنا الجدة في التعامل مع التراث الديني في كل روايات الكاتب ، وليس في رواية أولاد حارتنا فقط . أما بالنسبة لروافد التراث الشعبي ، فلم نعثر له على دراسة أكاديمية مستفيضة ، تتناول كل روايات الكاتب ، اللهم إلا في

"١"- د. محمد حسن عبدالله ، الإسلام والروحية في أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ، ١٩٧٨م.

البحث الوامض للدكتورة نبيلة إبراهيم فى مجلة عالم الكتاب ، والمقتضب للدكتور مراد عبدالرحمن مبروك فى رسالته للدكتوراه بسبب اتساع الموضوع .

وبهذا فإن الجدة تكون لنا فى دراسة هذا الرافد دراسة تفصيلية فى كل روايات الكاتب. وأما بالنسبة لرافد التراث الأدبى ، فلا وجود لدراسة مسبقة لـه ، والجدة تكون لنا فى دراسة هذا الرافد أيضا جملة وتفصيلا .

-٣-

ولقد تتبعنا منهجا فى القراءة ، يعتمد على استخلاص العناصر التراثية الموظفة فى كل روايات الكاتب ، سواء كانت بطريقة كلية أو جزئية ، فى الشكل أو فى المضمون أو فى الشكل والمضمون ، ثم تحديد مثيلها الخام فى التراث كله ، بروافده الأربعة ، ثم وضعهم معا فى مقابلة وموازاة ، يتضح من خلالها الفرق أو التماثل بين الأصل الخام والموظف ، بطريقه كلية أو جزئية فى الشكل أو فى المضمون أو فى الشكل والمضمون أو فى السياق .

والحق أننا إذا كنا سننطلق – فى النهاية – من القراءة المغلقة Closed Reading للنص الروائى ، بحثا عن العناصر الروائية فى تمحوراتها مع التراث ، واستخلاصا لتجانباتها فى السياق ، فإننا – بداية – سننطلق من القراءة المفتوحة Open Reading للتراث كله ، بروافده الأربعة ، بحثا عن عناصر ربما ظننا أنها غير تراثية وهى ذوات أصل تراثى .

وإذا كانت عمليتا الدخول فى النص الروائى والخروج منه ، يمكن أن تسم قراءته بالانفتاح ، فإن ذلك لم يكن إلا من باب عنصر نصى فيه ، هو التراث ، من أجل تلبية حاجة القراءة المغلقة للنص الروائى ، فى تأصيل عناصره ووضعها معا وجها لوجه مع مثيلاتها فى التراث ، لمعرفة الصفة والدور والوظيفة .

وربما اقتضت القراءة المغلقة للنص الروائى ، عدم التعرض للأسباب والدوافع التى حدت المؤلف لأن يكتب رواياته التراثية ، سواء كانت أسبابا سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو قومية ، كذلك اقتضت تلك القراءة ، عدم الربط بين تلك الروايات وظروف

العصر الذى كتبت فيه ، بطريقة سببية منطقية ، وما تم ربطه فى بعض الأحيان من هذا القبيل ، تم من خلال الفرضيات المتعددة التى قدمناها لتفسير بعض الظواهر التراثية ، التى بدت فى بعض السياقات ، أى أن العلاقة بدت فرضا نظريا بعد وجود الظواهر ، وبحثا عن الدلالة ولم توجد بوصفها حتمية قبلية الفرض ، والفرق واضح ، فالحق أننا ، لا نريد أن نحاكم النص الروائى طبقا لفرضيات مسبقة مطلقة الدلالة ، سواء أكانت واقعا خارجيا أم مذهبا أدبيا أم نظرية فكرية أم آراء للكاتب سبق أن رددها هنا أوهناك فى حواراته المتعددة والمجاملة إلى حد كبير ، ولكن نريد أن ننطلق – بداية وفى نهاية المطاف – من النص الروائى ، بحثا عن عناصره التراثية المكونة ، فى أصولها ، فى تشكيلاتها ، فى تفاعلاتها مع السياق ، من أجل إبراز دلالاتها فى الاستدعاء . بمعنى أن ما يقوله النص الروائى نثبته ، ومالا يقوله لا نثبته ، وربما يبوح النص الروائى بدلالات تتفق مع تلك الفرضيات النظرية – التى كنا قد أسقطناها من حسابنا ووضعناها فى مؤخرة الرأس – حينئذ فقط ، يمكننا ضمها إلى متن الدراسة ومناقشتها ، سبرا لغور الدلالة وتعضيدا للآراء المفسرة ، وهذا أيضا – فى نظرنا – لا يتعارض مع القراءة المغلقة للنص الروائى لأنه إضافة بعدية كاشفة ، وليس توجيها قبليا ملزما .

وإذا كنا قد قسمنا العمل الأدبى بين الشكل والمضمون ، فليس هذا موقفنا فى تفهم طبيعة العمل الأدبى ، ولسوف يتضح فى تحليلاتنا فى متن الدراسة عمق الارتباط بينهما ، ليس هذا فقط ، ولكن أيضا بين عناصر العمل الروائى المكونة (الحدث – الشخصية – الزمان – المكان– اللغة – الشكل) ، والتى كانت هى الأخرى قد تم تقسيم العمل الروائى بينها ، لأن الفصل والتقسيم – فى نظرنا – غير وارد – طبيعة – إلا ما فرضه المنهج واضطرتنا إليه الدراسة والتحليل .

وربما كان مهما أن نلم سريعا بالاتجاهات النقدية السابقة فى دراسة التراث فى الرواية العربية والمتوزعة عبر كتابات جيل الرواد والأساتذة والكتاب ، سواء فى مقالاتهم السيارة أو فى رسائلهم الجامعية أو فى كتبهم المنشورة أو فى بحوثهم العلمية ، حتى يمكن فهم طبيعة المنهج الذى ارتضيناه ، فلقد توزعت تلك الكتابات – فضلا عن المنهج الذى ارتضيناه – فى اتجاهين :

الأول :- ويعتمد على تحليل العناصر التراثية في الرواية من خلال وضعها في السياق الروائي ، دون النظر إلى وضعها في السياق التراثي ، بحثا عن دلالاتها ، وتفسيرا لوجودها السياقي في الرواية . ولعل دراسة الدكتورعبدالمحسن طه بدر في كتابه القيم : نجيب محفوظ الرؤية والأداة - والتي تتبع اتجاها اجتماعيا في التفسير - تمثل قمة هذا الاتجاه .

الثاني :- ويعتمد على تحليل العناصر التراثية في الرواية من خلال وضعها في السياق التراثي ، دون النظر إلى طبيعتها ووضعها في السياق الروائي ، تصحيحا لمعلومات الكاتب التراثية التي ساقها ، وتعليما دراسيا له ، ويمثل أحمد أمين بدايات هذا الاتجاه في معارضته لاستخدام نجيب محفوظ العجلات الحربية على يد المصريين في رواية رادوبيس"١" ، لأنها لم تكن معروفة حتى ذلك الحين . ولعل دراسة الشيخ عبدالحميد كشك - والتي تتبع اتجاها دينيا في التفسير - تمثل قمة هذا الاتجاه في كتابه : كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ ، والذي بدأ فيه من أول صفحة - بمنهجية الرد - تعليم نجيب محفوظ القصص الحقيقية للأنبياء من لدن آدم حتى سيدنا محمد عليه السلام ، وكأن نجيب محفوظ لا يتقن معرفتها .

وربما يمثل قمة الاتجاه الثالث الذي ارتضيناه ، كل من الدكتورين : أحمد إبراهيم الهواري ومراد عبدالرحمن مبروك ، الأول في دراسته للتاريخ "٢" - وإن كان لم يتعرض فيها بالدراسة لنجيب محفوظ - لدرجة أنه استعان بأستاذ في التاريخ هو الدكتور قاسم عبده قاسم ، حتى يتم عقد موازاة تراثية حقيقية بين العناصر التراثية في الرواية ومثيلها في التراث ، والثاني في كتابه : العناصر التراثية في الرواية العربية المعاصرة في مصر، دراسة نقدية (١٩١٤ - ١٩٨٦م) ، والذي عقد فيه موازاة تراثية حقيقية - بقدر الإمكان- بين العناصر التراثية في الرواية والتراث.

"١"- صبري حافظ : نجيب محفوظ ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها ، مجلة الآداب ، يوليو ١٩٧٣م ، ص ٤٣ .

"٢"- د. أحمد إبراهيم الهواري / د. قاسم عبده قاسم : الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، دار المعارف ، ط١، ١٩٧٩م

ولعل أقرب المناهج لقراءتنا للتراث في روايات نجيب محفوظ ، هو منهج الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك في كتابه : العناصر التراثية في الرواية العربية المعاصرة في مصر ، دراسة نقدية (١٩١٤ – ١٩٨٦م) ، والذي أفدنا منه إفادة جمة وإن كنا قد خالفناه في كثير من الأحيان . فلقد تكون بحثه من مدخل وأربعة أبواب وخاتمة ، تحدث في المدخل عن مفهوم التراث وعن عوامل استلهامه ، ثم تحدث في الباب الأول عن الشخصية التراثية ، وقسمها في فصلين ما بين تسجيلية وتعبيرية ، الأولى وقسمها ما بين نمط تاريخي ونمط شعبي ونمط أسطوري ، والثانية وقسمها ما بين شخصية تراثية حقيقية وشخصية ذات أبعاد تراثية وشخصية تراثية مقنعة ، وفي الباب الثاني تحدث عن النص التراثي وقسمه إلى فصلين ، في الأول تحدث عن النص الساكن وفي الثاني تحدث عن النص المتحرك ، وأفرده في مبحثين ، هما : تعدد دلالات النص ، وحركية الصورة الحلمية ، وفي الباب الثالث تحدث عن اللغة التراثية ، حيث تناول في الفصل الأول أنماط اللغة التراثية وقسمها ما بين اللغة التاريخية واللغة الصوفية واللغة الأسطورية ، وفي الفصل الثاني تحدث عن اللغة التراثية والبناء الزمني والمكاني ، وتحدث فيه عن مبحثين : عن التداخل الزمني والمكاني وعن أثر التداخل الزمني والمكاني على النص الروائي ، وفي الباب الرابع تحدث عن الشكل التراثي وقسمه إلى ثلاثة فصول هي : الشكل الشعبي ، الشكل التاريخي ، الشكل التوثيقي .

والحق أننا خالفناه كثيرا – كما سيتضح عند حديثنا عن خطة الدراسة – وفقا للمنهج الذي ارتضيناه والذي يتلخص في وضع العناصر التراثية في الرواية في مقابل العناصر التراثية في التراث ، وتقسيمها – دراسة – على تقنيات العمل الروائي ، وهي : الحدث ، الشخصية ، الزمان ، المكان ، اللغة ، الشكل .

– ٤ –

ولقد تكون بحثنا من مقدمة ومدخل وخمسة فصول وخاتمة وثبت بالمصادر والمراجع التي استخدمناها .

تحدثنا في المقدمة عن الأسباب التي دفعتنا لاختيار موضوع الدراسة وعن أهميته ، وعن الصعوبات التي قابلتنا في دراسته ، سواء أكانت في قراءة المصادر والمراجع في الرواية أم في التراث ، أم في اختيار منهج الدراسة أم في تحديد مفهوم وروافد التراث ، وتحدثنا فيها أيضا عن الدراسات السابقة علينا في تناول روايات نجيب محفوظ ، من زاوية توظيف التراث ، وعن كيفية تقسيم الرسالة إلى أجزاء ، ومضمون كل جزء .

وفي مدخل الدراسة أفردنا بحثا مستقلا ، حددنا فيه نوعية المصادر التراثية ودرجة توزيعها في روايات الكاتب ، وخلصنا فيه إلى - وضع اليد - على مجموع تكرارات استدعاء التراث في روايات الكاتب ، وتقسيماتها المختلفة ، والمتعددة عبر الأنواع التراثية المختلفة ، أيضا خلصنا فيه إلى الكيفية التي تعامل بها الكاتب مع التراث ، وتلخصت في طريقتين :

الأولى : جزئية ، وفيها انخرطت عناصر التراث بطريقة جزئية في كل روايات الكاتب .

الثانية : كلية ، وفيها نما عنصر تراثي واحتل الرواية كلية ، سواء أتم ذلك في الشكل أم في المضمون أم في الشكل والمضمون .

ولا نظن أن ثمة مدخلا بهذه الطريقة ، قد وجد في أي من الدراسات التي تناولت توظيف التراث في الرواية العربية .

وفي الفصل الأول ، تحدثنا عن توظيف الحدث التراثي في بناء الحدث الروائي ، وقسمناه إلى تمهيد ومبحثين ، تحدثنا في التمهيد عن مفهوم الحدث الروائي في مقابلة الحدث التراثي ، وفي المبحث الأول ، تحدثنا عن التوظيف الجزئي للحدث التراثي ، والذي تشعب في أنماط ثلاثة : توظيف الشكل ، توظيف المضمون ، توظيف الشكل والمضمون ، وفي التوظيف الجزئي للشكل ، تحدثنا عن التوظيف الجزئي لبعض أحداث التراث في بعض أحداث رواية ملحمة الحرافيش ، وفي التوظيف الجزئي للمضمون ، ذكرنا أن توظيفه تم بطريقتين : الأولى : وتم فيها مزج الحدث التراثي بالحدث الروائي ، وتم دراسة ذلك في بعض الأحداث الممتزجة بالأحداث الروائية في رواية ثرثرة فوق النيل، الثانية : وتم فيها لصق الحدث التراثي بالحدث الروائي ، وتم هذا بثلاثة تكنيكات :

تكنيك الحوار مع الآخر ، وتم رصد كيفية اللصق الذى تم عن طريقه بين الحدث التراثى والحدث الروائى فى رواية قلب الليل ، تكنيك الحوار مع النفس ، وتم رصده فى رواية بين القصرين ، تكنيك الحلم ، وتم رصده فى رواية الباقى من الزمن ساعة ، وفى التوظيف الجزئى للشكل والمضمون ، تحدثنا عن كيفية حدوث ذلك فى رواية يوم قتل الزعيم ، وفى المبحث الثانى ، تحدثنا عن التوظيف الكلى للحدث التراثى ، والذى تشعب أيضا فى ثلاثة أنماط : توظيف الشكل ، توظيف المضمون ، توظيف الشكل والمضمون ، وفى التوظيف الكلى للشكل ، تحدثنا عن كيفية حدوث ذلك فى رواية رحلة ابن فطومة ، وفى التوظيف الكلى للمضمون ، تحدثنا عن كيفية حدوث ذلك فى رواية العائش فى الحقيقة ، وفى التوظيف الكلى للشكل والمضمون ، تحدثنا عن كيفية حدوث ذلك فى رواية ليالى ألف ليلة.

ولا أعتقد أن تقسيما بهذه الكيفية قد وجد فى أى من الدراسات التى تناولت التراث فى الرواية العربية ، وإن كان منهج التقسيم قد وجد فى دراسة الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك عن العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر ، لكننا خالفناه تماما ، حيث لا وجود لهذا الفصل فى دراسته .

وفى الفصل الثانى ، تحدثنا عن توظيف الشخصية التراثية فى بناء الشخصية الروائية، وقسمناه إلى تمهيد ومبحثين ، تحدثنا فى التمهيد عن مفهوم الشخصية الروائية فى مقابلة الشخصية التراثية ، وفى المبحث الأول ، تحدثنا عن الشخصيات التراثية المتحركة فى الحدث الروائى ، وأمكن تقسيمها فى مجموعتين : الأولى : شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية حقيقية ، وتنوعت ما بين شخصيات يمكن تحديدها فى التراث وأخرى يصعب تحديدها فى التراث ، وزعت الشخصيات التى يسهل تحديدها فى التراث إلى شخصيات تاريخية ، تمت دراستها فى رواية العائش فى الحقيقة ، وشخصيات شعبية ، تمت دراستها فى رواية ليالى ألف ليلة ، ووزعت الشخصيات التى لا يسهل تحديدها فى التراث إلى شخصيات تاريخية ، تمت دراستها أيضا فى رواية العائش فى الحقيقة ، وشخصيات شعبية، تمت دراستها أيضا فى رواية ليالى ألف ليلة ، وشخصيات أدبية ، تمت دراستها فى رواية رحلة ابن فطومة ، الثانية : شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية مقنعة ، وتنوعت أيضا ما بين شخصيات يمكن تحديدها فى التراث وأخرى يصعب تحديدها فى

التراث ، بدت التي يسهل تحديدها في شخصيات دينية ، تمت دراستها في رواية أولاد حارتنا ، وبدت التي يصعب تحديدها في شخصيات صوفية ، تمت دراستها في روايتي اللص والكلاب وليالي ألف ليلة ، وفي المبحث الثاني ، تحدثنا عن الشخصيات التراثية غير المتحركة في الحدث الروائي ، وأمكن تقسيمها إلى شخصيات دينية ، شخصيات شعبية ، شخصيات أدبية ، شخصيات تاريخية ، ولقد تم دراسة كل تلك الشخصيات السابقة -توزيعا – في كل روايات الكاتب.

والحق أن هذا الفصل قد اتفق في بعض تقسيماته – فضلا عن تشابه وجوده – مع الفصل الخاص بالشخصية الروائية في رسالة الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك للدكتوراه عن العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ، وإن كنا قد خالفناه في بعض التفريعات الجانبية .

وفي الفصل الثالث ، تحدثنا عن توظيف الزمكانية التراثية في بناء الزمكانية الروائية ، وقسمناه إلى تمهيد وأربعة مباحث ، تحدثنا في التمهيد عن مفهوم الزمكانية التراثية في مقابلة الزمكانية الروائية ، وبينا فيه ، أسباب دمجنا للزمان والمكان معا في فصل واحد ، دون تفريق بينهما في فصلين ، على عادة دراسات الرواية قبلنا ، وتحدثنا في المبحث الأول ، عن توظيف زمكانية الأحداث التاريخية ، وبينا فيه السمات العامة التي تميز وجودها ، وفي المبحث الثاني ، تحدثنا عن توظيف زمكانية الأحداث الدينية ، وبينا فيه السمات العامة التي تميز وجودها ، وفي المبحث الثالث ، تحدثنا عن توظيف زمكانية البيئات الشعبية ، وبينا فيه السمات العامة التي تميز وجودها ، وفي المبحث الرابع ، تحدثنا عن توظيف زمكانية النصوص الأدبية ، وبينا فيه السمات العامة التي تميز وجودها .

ومن الجدير بالذكر أن نسجل أيضا ، أن هذا الفصل لا وجود له في أي من الدراسات التي تناولت التراث في الرواية العربية .

وفي الفصل الرابع ، تحدثنا عن توظيف اللغة التراثية في بناء اللغة الروائية ، وقسمناه إلى تمهيد وثلاثة مباحث ، تحدثنا في التمهيد عن مفهوم اللغة التراثية في مقابلة اللغة الروائية ، وفي المبحث الأول ، تحدثنا عن توظيف لغة التراث الديني وأفردناها في أربعة تشعبات : توظيف لغة القرآن الكريم ، توظيف لغة الحديث النبوي ، توظيف لغة التراث

الصوفي ، توظيف لغة الكتاب المقدس ، وفي المبحث الثاني ، تحدثنا عن توظيف لغة التراث الأدبي وأفردناها في ثلاثة تشعبات ، توظيف لغة الشعر ، توظيف لغة الأقوال المأثورة ، توظيف لغة القوالب التقليدية الفصيحة ، وفي المبحث الثالث ، تحدثنا عن توظيف لغة الموروث الشعبي وأفردنا له ثلاثة تشعبات : توظيف لغة المثل الشعبي ، توظيف لغة الأغنية الشعبية ، توظيف لغة القوالب التقليدية الشعبية ، ولقد تم دراسة كل تلك التشعبات في مباحثها الثلاثة ، في كل روايات الكاتب ، على الإطلاق .

ولا شك أن دراسة للغة التراث ، لم تفرد بهذه الطريقة في أي من الدراسات التي تعرضت لتوظيف التراث في الرواية العربية .

وفي الفصل الخامس ، تحدثنا عن توظيف الشكل التراثي في بناء الشكل الروائي ، وقسمناه إلى تمهيد وثلاثة مباحث ، تحدثنا في التمهيد عن مفهوم الشكل التراثي في مقابلة الشكل الروائي ، وفي المبحث الأول ، تحدثنا عن توظيف الشكل الشعبي لليالي العربية ، وبينا فيه كيفية حدوث هذا التوظيف ، وفي المبحث الثاني ، تحدثنا عن توظيف الشكل التحقيقي لأدب الرحلات ، وبينا فيه كيفية حدوث هذا التوظيف ، وفي المبحث الثالث ، تحدثنا عن توظيف الشكل التقسيمي للقرآن الكريم ، وبينا فيه كيفية حدوث هذا التوظيف .

والحق أن كلا المبحثين الأخيرين في هذا الفصل لم يفض أحد من الباحثين بهما ، وإن كان الدكتور مراد عبدالرحمن مبروك قد تحدث في دراسته : العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ، في المبحث الأول .

وفي خاتمة البحث تحدثنا عن النتائج التي توصلت إليها الدراسة .

وفي ثبت المراجع والمصادر أفردنا قائمة بالمصادر والمراجع العربية والأجنبية التي استخدمناها في دراستنا ، رتبناها - رأسيا - حسب الترتيب الهجائي لأسماء مؤلفيها ، بعد أن رتبناها - أفقيا - حسب نوعيتها في المحتوى .

والحق أننا تتبعنا منهجا في كيفية كتابة المصادر والمراجع العربية والأجنبية في الهوامش أسفل الصفحات ، يعتمد على ذكر بيانات المصدر أو المرجع العربي أو الأجنبي ، كاملة لأول مرة في الاستخدام ، مع الاكتفاء بذكر اسم المؤلف والمرجع أو المصدر العربي أو الأجنبي ورقم الصفحة بعد ذلك .

وبيانات المصدر أو المرجع العربى أو الأجنبى ، الكاملة ، التى تم ذكرها ، تتابعت كالآتى : اسم المؤلف ، اسم المرجع أو المصدر العربى أو الأجنبى ، ذكر رقم الجزء أو المجلد ، إن تعدد المصدر أو المرجع فى الأجزاء أو فى المجلدات ، اسم دار النشر ، اسم بلد النشر ، ذكر رقم طبعة النشر إن وجدت ، ذكر سنة النشر ، ذكر صفحة الاقتباس .

-٥-

وحقيقة ، لقد مر هذا البحث بصعوبات جمة ، أولها ، ويتمثل فى اختيار المنهج ، الذى ارتضيناه للدراسة ، حيث إننا بعد أن قمنا بتحديد العناصر التراثية فى كل روايات الكاتب ، بروافدها الأربعة وبتشعباتها المختلفة ، بصورتها الجزئية والكلية ؛ وقفنا أمامها حائرين ، وتساءلنا : كيف يمكن دراسة كل تلك العناصر التراثية -دورانا- فى كل روايات الكاتب ؟ .. ومن ثم توزعنا اتجاهان ، يعتمد اختيار أحدهما على الإجابة عن السؤال التالى : هل ننطلق فى دراستنا لكل تلك العناصر التراثية فى كل روايات نجيب محفوظ من التراث أم من الرواية ؟ بمعنى هل يصير تقسيمنا للفصول تبعا لتقسيمات التراث ، أم تبعا لتقنيات الرواية ؟ مثلا : تبعا لروافد التراث الأربعة : الأدبى ، الدينى ، الشعبى ، التاريخى أم مثلا: تبعا لتقنيات الرواية : الحدث ، الشخصية ، الزمان ، المكان ، اللغة ، الشكل .

والحق أن كلا المنطلقين يمكن أن يدرس التراث فى الرواية من خلالهما ، ومن ثم كانت صعوبة الاختيار ، وقلق المفاضلة .

لكننا – بعد نهاية مطاف الحيرة – بفضل الله سبحانه وتعالى ، ثم بفضل توجيهات أستاذنا الدكتور/ نبيل رشاد نوفل ، وجدنا أن التقسيم الثانى أقرب إلى الرواية منه إلى التقسيم الأول ، بل ويحدد إطار البحث وينسبه إلى مجال دراسة الرواية . ومما ساعد فى ترشيحه أيضا ، عدم تخصصنا الدقيق فى مجال التراث ، لكى ننطلق منه – بداية – إذ إن التقسيمات التراثية التى سنفردها ، وإن اعتمدت على اجتهاد علمى ، فإنها تمت بمزيد من الجرأة وبرأى شخصى ، قد تصيب فى بعض منها ، وقد تخطئ فى الكثير ، لكن ربما لا يختلف كثيرون – فيما نعتقد – على أن تقنيات الرواية – وإن تنوعت – هى فى نهاية الأمر ، لا تخرج عن : الحدث – الشخصية – الزمان – المكان – اللغة – الشكل .

ثاني هذه الصعوبات يتمثل في ارتضاء مفهوم خاص للتراث وتقسيم عام له ، فلقد تطلب منهج القراءة التي ارتضيناه - كما بينا - تحديد العناصر التراثية في كل روايات الكاتب ، ومن ثم كان لزاما علينا تحديد مفهوم خاص للتراث حتى يمكن تحديد تقسيماته .

ولقد قصدت كلمة (خاص) تماما ، لأن كل مفاهيم التراث - عدا اللغوى منها - مفاهيم خاصة ، وليس شرطا أن يكون هذا المفهوم الخاص جديدا أو مغايرا ، لكن خصوصيته تنبع من ارتضائه .

ولقد ارتضينا مفهوما للتراث ، لا يبتعد عن المعنى اللغوى"١" ، يعتمد على أساسين :

١- انتقال الملكية من فرد إلى فرد أو من جيل إلى جيل أو من شعب إلى شعب ، إلخ.

٢- نهاية وجود الفرد / الجيل / الشعب ، الناقل للملكية .

وبارتضائنا هذا المفهوم ، أمكننا اعتبار كل ما وجد قبل نجيب محفوظ تراثا ، ومن ثم نحينا جانبا كل ما اندرج تحت لافتة التأثير والتأثر بين أبناء الجيل الواحد من الأدباء ، والتي تداخلت كثيرا مع مفهوم التراث ، وأقلقنا ذلك إلى حد كبير .

وما كدنا نشرع في تقسيم كل ما وجد قبل نجيب محفوظ في تشعبات أربعة هي : الأدبي - الديني - الشعبي - التاريخي ، حتى اصطدمنا مباشرة بالسؤالين التاليين : هل التاريخ تراث ؟ وهل الدين تراث ؟ وبناء على الإجابة المرتقبة تنسحب نعم ، على أكبر سؤال لغمي يمكن أن يواجهنا : هل القرآن تراث ؟ .

أيضا قابلتنا صعوبة أخرى في التقسيمات الفرعية داخل التشعبات الأربعة الرئيسية ، مثل : كيفية الإجابة على السؤال التالي : هل تندرج الأسطورة تحت رافد التراث الديني أم تندرج تحت رافد التراث الشعبي ؟ .

"١"- تجمع معاجم اللغة على أن مادة ورث تعني انتقال الملكية بعد موت صاحبها إلى آخر . انظر : مادة ورث في :

١- ابن منظور : لسان العرب ، م ٦ ، دار الكاتب المصري ، ب . ت .

٢- مجد الدين الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، م١ ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ب.ت .

٣- محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، م١، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، ط١، ب. ت.

والحق أننا أدلينا برأينا في كل ذلك في حينه ، إذ إن الأسطورة وإن كانت تعتمد على حس ديني فلا شك أنها تختلف عن الأديان السماوية وغير السماوية التي تنسب في نهاية المطاف إلى أشخاص بعينهم ، سواء أكانوا قد تلقوا الوحي من السماء ، أم من الأرض أم من أنفسهم ، لكن الأسطورة نتاجة – أصلا – من السلوك الجمعي Collective Behaviour الذي هو بلاشك شعبي .

أما التاريخ وإن كان يعرف باسمه ، فإننا نرى أنه تراث ، ونطمئن إلى ذلك كل الاطمئنان ، إذ إن حقيقة الأحداث التاريخية ، لا توجد شاخصة في فراغ الهواء ، ولكن من خلال الآراء المختلفة للمؤرخين في كتبهم ، التي هي – بلا شك – تراثية .

أما المشكلة الأخيرة والمعضلة ، التي ربما وضعت من يدلي فيها برأيه تحت حد السيف أو بين يدي القناص ، فمتمثلة في الإجابة عن السؤال السابق : هل الدين تراث ؟ ومن ثم القرآن ؟ .

لا شك عندي في تراثية الدين بالمفهوم الخاص السابق للتراث ، فالانتقال من جيل إلى جيل يترى ، وملكيته قائمة . ولا شك عندي أيضا في فهم من يرفض تسمية الدين تراثا ، لهذه الحقيقة ، ولكن مشكلة الرفض ، في نظري ، تنبع من الخوف ، كل الخوف ، أن يتم التعامل مع الدين – بعد أن استرحنا إلى اعتباره تراثا – مثلما يتم التعامل مع بقية الروافد التراثية ، دون وضعه في مكانة خاصة من القلوب ، ومن الحياة .

فلا شك في اختلاف القرآن الكريم عن ألف ليلة وليلة – مكانة وسط القلوب – ولا يقدح فيه أنني توارثته – أبا – وارتضيته – دينا – مثلما توارثت – أبا – ألف ليلة وليلة وارتضيتها – أدبا – . ولكن الخوف أن يتم التعامل مع القرآن على اعتبار أن – الكل في الإرث تراث – مثلما يتم التعامل مع ألف ليلة وليلة ، فالاحتراز من التسمية – في نظرنا – احتراز من التصنيف ، احتراز من كيفية التناول .

وثالث هذه الصعوبات يتمثل في رصد كل تلك الروافد التراثية بتشعباتها المختلفة وعناصرها المتعددة في كل روايات الكاتب ، والتي وصل عددها إلى (٣٥) رواية ، لدرجة أن ما استخرجته من عناصر تراثية في كل روايات الكاتب ، بلغ الرقم (٤٤٧٣) ، ومن ثم كان علي أن أصنف (٤٤٧٣) قصاصة ورق إلى التقسيمات النهائية للتراث ، التي

ارتضيتها وتبدت في ص ٣٤،٣٣ ، ثم بعد ذلك كان على أن أصنف كل تلك العناصر بين تقنيات الرواية : الحدث - الشخصية - الزمان - المكان - اللغة - الشكل ، ثم بعد ذلك كان على أن أبحث في دلالة كل استدعاء لكل عنصر تراثي في السياق الروائي .

ورابع هذه الصعوبات يتمثل في تحديد المثيل التراثي الخام لكل تلك العناصر التراثية، في الرواية ، مما استتبع معه قراءة كتب التراث في شتى الفروع : الأدب ، الدين، التراث الشعبي ، التاريخ ، وربما اقتضى تحديد مثيل عنصر تراثي واحد ، تقليب مئات من الصفحات والتنقل بين المكتبات .

وخامس هذه الصعوبات يتمثل في محاولة استخراج خلاصة ما كتب في هذا الموضوع في الدراسات النقدية السابقة التي تناولت روايات نجيب محفوظ ، إذ إنها كثيرة ومتلاحقة ، مما تطلب مني أن أهرول بين المكتبات وألاحق الدوريات .

وسادس هذه الصعوبات يتمثل في معاصرتنا لنجيب محفوظ ، حيث إن هذه المعاصرة قد شكلت عبئا نفسيا كبيرا علينا ، في الوقت الذي ربما لا يتفق معي أحد في هذا الرأي ، ظنا منه أن المعاصرة مفيدة ، فالحق أن نجيب محفوظ من أشد الناس مجاملة للناس ، لذا يصعب الاعتماد على ما يدلي به من آراء في أدبه ، فهو إذا شعر أن محدثه ينتمي إلى التيار الإسلامي ، أسمعه ما يحب ، وإذا شعر أن محدثه شيوعي ، أسمعه ما يحب ، وهكذا ... ، ولقد لمست ذلك بنفسي إذ إنني كنت مريدا دائما له في ندوته الأسبوعية المنعقدة كل يوم جمعة "بكازينو" قصر النيل الساعة الخامسة ، وعندما كنت أواجهه برأي ما مخالف لما استقر النقاد عليه في بعض توظيفاته المتعددة للتراث ، كان الرجل يستمع منصتا ، بل كان يقر رأيي في بعض الأحيان ، بينما كانت تثور الجلسة وترمقني شزرا ، متهمة إياي بالأكاديمية . الأمر الذي سبب لي حرجا شديدا ، ودعاني لأن أنحي هذه المعاصرة جانبا ، وأنقطع عن الندوة ، وأعكف على أكاديميتي ، وأبدأ في كتابة رسالتي ، لا سيما وأني قد ارتضيت منهجا في القراءة يعتمد على متابعة النصوص دون متابعة الشخوص .

مدخل :

العناصر التراثية فى روايات نجيب محفوظ

دراسة تمهيدية فى النوع والدرجة

إن المتتبع لإبداع نجيب محفوظ الروائـي "١" ، يرى العناصر التراثية من الكثرة والتنوع والعمق ، بدرجة تحفز على تتبعها ، ابتداء من عبث الأقدار وانتهاء بقشتمر .

ولقد تبين لنا من خلال هذا التتبع أن كل روايات الكاتب على الإطلاق ، تتميز بما تزخر به من عناصر تراثية ، متنوعة في أشكالها ، مختلفة في كمها ، على الرغم مما يبدو على السطح من توصيف للكاتب بأنه – في الأغلب الأعم – كاتب واقعي "٢" .

ولم نكتف بالرؤية حين بدا لنا أنه باستطاعتنا ونحن نتتبع تلك العناصر التراثية ، أن نحصرها وأن نصلها بالمنابع التي استقيت منها .

ولم يكن في وسعنا ونحن نحصر عناصر التراث في روايات الكاتب ، إلا أن نوسع في زاوية التصنيف لنصل بها إلى درجاتها الكاملة المتاحة للبشرية كافة .

فلقد كان من المستحيل ، النظر – فقط – إلى الكـاتب ، من خلال زاوية الحضارة الإسلامية ، التي ينتمي إليها منشأ ومربى وهوية ، ولا مـن خـلال زاوية الحضـارة الفرعونية ، التي ينتمي إليها تاريخيا وجغرافيا ، ولا من خلال المجتمع المصري ، المتميز بتراثه وعاداته وتقاليده ، الذي ينتمي إليه الكاتب بحكم المعايشة والمعاصرة يدا بيد ، ولا من خلال المعتنقات الفكرية ، التي ينتمي إليها الكاتب فكريا وأيديولوجيا ، ولا من خلال الثقافة الأوربية ، التي ينتمي إليها الكاتب ، ثقافة وموهبة وإبداعا ، ولكن كل تلك الزوايا ، ينضاف بعضها إلى بعض ، لتشكل مدخلنا إلى الكاتب ، وهو : النظر إليه من خلال التراث الإنساني العالمي بصفة عامة .

وهذا المدخل ليس ترفا فكريا ، ولكنه ضرورة حتمية وواقعية ، فلا يمكن لأحد أن يدعي أنه ابن حضارة واحدة ، خاصة في عصرنا هذا الذي حدث فيه الامتزاج والتداخل والتشابك بين الثقافات المختلفة ، ولا شك لدينا فيما عرف من أن العالم أصبح بفعل وسائل

"١"- أنتج نجيب محفوظ (٣٥) رواية ، على مدى (٥٩) عاما ، بدأها برواية (عبث الأقدار) ، عام (١٩٣٩م) ، وختمها برواية (قشتمر) ، عام (١٩٨٨م) .

"٢"-انظر على سبيل المثال : عبدالعظيم أنيس ، محمود أمين العالم : في الثقافة المصرية ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط٣ ، ب . ت ، ص ١١١ ، – ما أطلقه عبدالعظيم أنيس " أن نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة " .

الاتصال الحديثة ؛ قرية عالمية ، فما ينتج فى أقصى الأقاصى يمكن الاطلاع عليه وتعمقه فى أدنى الأدانى .

كذلك لا يمكن إغفال طبيعة الفن الذى ندرسه فى تشكيل هذا المدخل ، فقن الرواية الذى " لم يكن له وجود فى الأدب العربى ، قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية فى القرن التاسع عشر ، سواء عن طريق السفر إلى أوروبا (بخاصة فرنسا وانجلترا) فى بعثات تعليمية ، أو عن طريق قراءة المؤلفات العربية فى لغتها الأصيلة ، أوعن طريق ترجمات للآثار الغربية " "١" ؛ فن وافد علينا ، نتيجة للامتزاج الحضارى الذى حدث بين الشرق والغرب فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ومازال وافدا علينا من معظم قارات العالم ، بما يحمله من أمشاج تراثية ، سواء أكانت فى الشكل أم فى المضمون . وكان لابد لمن ينذر نفسه لذلك الفن ، أن يتعرض لكل تلك الإبداعات مع ما يصاحبها من ذخيرة تراثية ، دارسا ومفحصا وهاضما .

لاشك لدينا إذا ، فى تشعب وتباين مواد التراث فى روايات الكاتب ، وفى النظر إلى التراث فى أعماله من خلال وضعه فى سياق التراث الإنسانى العام .

وبوسعنا أن نقوم بتصنيف كلى مجمل لمعرفة نوعية تلك العناصر التراثية فى صورتها الأولية المجردة ، قبل أن تنخرط فى صلب نسيج أية رواية ، آملين أن نبحث – بعد ذلك – فى درجة توزيع تلك العناصر .

لكن ما نحب أن نؤكده هنا – بداية – قبل التعمق فى البحث ، أننا سنكتفى – فقط – بتمثيل العناصر التراثية المضمنة وذكر سياق تضمينها فى روايات الكاتب ، وذلك طبقا لمنهجية المدخل التى تعتمد على تصنيف النوع وتحديد الدرجة ، مؤجلين الحديث عن كيفية توظيف هذه العناصر التراثية ودلالته فى البناء الروائى – أحداثا و شخوصا وزمانا ومكانا ولغة وشكلا – إلى الفصول التالية .

ومن خلال تصنيف نوعية العناصر التراثية فى روايات الكاتب ، اتضح لنا ، أنها

"١"- د. سيزا قاسم : بناء الرواية ، دارسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م ، ص ١٦.

"٢"- لمعرفة التفاصيل ، انظر : حوار فؤاد دوارة مع نجيب محفوظ فى عيد ميلاده الذهبى ، مجلة الكاتب ، القاهرة ، يناير ١٩٦٣م ، ص ٥ وما بعدها .

تنحدر من روافد أربعة كما يلي :

أولا – رافد التراث الديني :

مما لا ريب فيه ، أن للبشرية أديانا سماوية ، معترفا بها باطراد بين البشر ، جاءت عن طريق الوحي من السماء ، وهي على الترتيب : اليهودية والمسيحية والإسلام ، ومما لاريب فيه أيضا ، أن هنالك أديانا أخرى غير سماوية ، تشكلت بطريقة ما ، لتقوم بوظيفة الدين السماوي بين البشر ، منها : الديانة المصرية القديمة والمجوسية والبوذية ، ومعتنق عقيدة ما ، تشكل بطريقة أو بأخرى ، رافدا تراثيا كبيرا في تكوينه الثقافي .

وما ظهر من تراث ديني في روايات الكاتب ، يمكن أن يندرج تحت قسمين : الأديان السماوية والأديان غير السماوية ، ولم يبرز من الأديان السماوية بروزا واضحا غير الإسلام ، مع خفوت شديد في ظهور المسيحية واليهودية .

وتشعب الإسلام بما فيه من تراث كبير ، في القنوات التالية :

١- القرآن :

مثل ما ورد على لسان عامر وجدي في ميرامار :

" وكعادتي لدى جيشان الصدر ، هرعت إلى سورة الرحمن ، فرحت أتلو " الرحمن علم القرآن ، خلق الإنسان علمه البيان ، الشمس والقمر بحسبان ، والنجم والشجر يسجدان، والسماء رفعها ووضع الميزان ، ألا تطغوا في الميزان ، وأقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان ، والأرض وضعها للأنام ، فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام ، والحب ذو العصف والريحان ، فبأي آلاء ربكما تكذبان " "١" .

٢- الحديث النبوي :

مثل ما ورد على لسان محتشمي زايد في يوم قتل الزعيم :

" أتمشى في الشقة بعد تعذر المشي في الشارع ، القرآن والأغاني ، طوبى لكم يامن اخترعتم الراديو والتليفزيون ، بامية ومكرونة الغذاء ، حبب الله إلى العبادة وجعلت قرة عيني في الطعام .. كم من تلميذ قديم لي قد صار اليوم وزيرا ، لا رهبانية في الإسلام ..

"١"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ٢٧٩.

الآيات من (١) إلى (١٣) من سورة الرحمن .

<u>ما مثلي ومثل الدنيا إلا كراكب سار في يوم صائف ، فاستظل تحت شجرة ساعة من نهار ثم راح وتركها</u> ، كثيرا ما أحادث حفيدي عن الماضي لعله من حيرته يخرج "١" .

٣- قصص الأنبياء :

تنوعت ذكرا لعدد من الأنبياء ومفردات قصصهم :

أ- سيدنا محمدعليه الصلاة والسلام :

مثل ما جاء على لسان جعفر الراوي في قلب الليل :

" - خطر لي ذات مرة أنه توجد أوجه شبه بين حياة النبي وحياتي !

وتريثت قليلا ولكنني لم أعلق ، فواصل حديثه :

- فقد توفي والدي وأنا دون الوعي وتوفيت أمي وأنا لم أكد أجاوز الخامسة من عمري ، فتكفلني جدي ، ثم تصورت خروجي من قصر جدي نوعا من الهجرة .

- ولكن النبي لم يهاجر من أجل المغامرة .

- كلا .. كلا .. إنه تشابه وليس مطابقة .. ثم جاء زواجي من سيدة ذات حسب تكبرني في العمر ، وكيف وجدت في المناخ الذي هيأته لي فرصة طيبة للدراسة والتفكير ، تأملت ذلك فخطر لي أنني سأكون صاحب رسالة أيضا ..

فتساءلت ضاحكا : - رسالة دينية ؟

- لتكن رسالة من نوع جديد ، ولكن سرعان ما فتنتني الفكرة فبت أسيرا لها .. وواليت الدراسة والتفكير " "٢".

ب- سيدنا آدم عليه السلام :

مثل ما ورد على لسان السيد أحمد عبدالجواد في قصر الشوق :

"١"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص ٢٥.

الحديث : " حبب إلي من دنياكم ثلاث : النساء والطيب وجعلت قرة عيني في الصلاة ... " ، أخرجه النسائي .

الحديث : " لا رهبانية في الإسلام .." ، أخرجه البيهقي .

الحديث : " ما مثلي ومثل الدنيا إلا كراكب سار في يوم صائف فاستظل تحت شجرة ، ساعة من نهار ثم راح وتركها " ، أخرجه ابن ماجة وأبو داود وأحمد بن حنبل .

"٢"- نجيب محفوظ : قلب الليل ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص ١٣٥ .

" عندك حقيقة لا شك فيها ، وهى أن الله خلق آدم من تراب ، وأن آدم هوأبوالبشـر، هذا مذكور فى القرآن ، فما عليك إلا أن تبين أوجه الخطأ وهو عليك هين "١" .

جـ- سيدنا موسى عليه السلام :

مثل ما ورد على لسان سعيد مهران فى اللص والكلاب :

" أنا الذى يخافه الجن الأحمر ، كنت البطل ، وكان عليش عابد البطل ، يحبنى ويتملقنى ويتجنب غضبى ، ويلتقط فتات العيش من كدى وشطارتى ، وآمنت بأننى لو أرسلته مع نبوية إلى الصحراء التى تاه فيها سيدنا موسى ، لظل يرانى قائماً بينه وبين نبوية ، فلا يحيد عن الأدب " "٢".

د- سيدنا يوسف عليه السلام :

مثل ما ورد فى حديث إبراهيم الشوبكشى فى ملحمة الحرافيش :

" - الآن أدرك أنك شريكة له .

- أنسيت ما حدث ؟

- ولكننى أعرف قصة امرأة العزيز .

فصاحت غاضبة :

- حسبى أننى واثقة من نفسى " "٣" .

هـ - سيدنا نوح عليه السلام :

مثل ما شاهدناه فى المرايا ، من ذكر على لسان سرورعبدالباقى :

" إن الله سلط عليه أباه ، كما سلط الطوفان على آل نوح" "٤" .

و- سيدنا سليمان عليه السلام :

مثل ما ورد فى قصر الشوق ، فى حديث ياسين عبدالجواد :

"١"-نجيب محفوظ : قصر الشوق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٣٩٥.

"٢"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ١٠٦ ، ١٠٧.

"٣"-نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٢٠٢.

"٤"- نجيب محفوظ : المرايا ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ٩٣.

" عاشر الملكة بلقيس نفسها فلا محيص أن تجدها آخر الأمر منظرا معادا ونغمة مكرورة " "١" .

ز- سيدنا يونس عليه السلام :

مثل ما ذكر في ثرثرة فوق النيل ، في سرد الكاتب عن أنيس زكي :

" ورنا إلى الظلمة خارج الشرفة فرأى حوتا هائلا يقترب في هدوء من العوامة ، إنه ليس بأغرب ما رأى النيل عند جثوم الليل ، لكنه فغر فاه هذه المرة كأنما يعتزم التهام العوامة ، وتواصل الحديث بين المساطيل بلا مبالاة ، فقرر أن ينتظر ما يحدث بلا مبالاة ، وإذا بالحوت يتوقف عن التقدم وإذا به يغمز بعينيه وهو يقول (أنا الحوت الذي نجى يونس من الموت) ، ثم تراجع واختفى " "٢" .

حـ - سيدنا أيوب عليه السلام :

مثل ما وجدناه في بداية ونهاية في حديث محمد الفل :

" لو كان لي صبر أيوب لنفد " "٣" .

ط - سيدنا لوط عليه السلام :

مثل الذى ظهر في السكرية :

" صلى الله وسلم على سيدنا لوط " "٤" .

٤- التراث الصوفي :

مثل ما ورد في ليالي ألف ليلة ، على لسان الشيخ عبدالله البلخي :

- " اعلم أنك لا تنال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات ، أولاها أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة ، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل ، والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد ، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر ، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر ، والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب

"١"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٦.

"٢"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، كتاب أخبار اليوم ، ع ١٩١ ، أكتوبر ١٩٨١م ، ص ١٧ .

"٣"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ١٦٥.

"٤"- نجيب محفوظ : السكرية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ٢٤٥.

الاستعداد للموت " "١" .

أما بالنسبة إلى تراث دين المسيحية وتراث دين اليهودية فلم نعثر لهما على تمثيل فعال فيما حصرناه من روافد التراث الديني السماوى ، اللهم إلا في بعض الجذاذات القليلة من الكتاب المقدس ، مثل ما ورد في خان الخليلي على لسان رشدى عاكف :

" لا يجوز لمن يتصدى للحب أن يعرقل جهاده بالحياء أو بالجزع أو بالخوف ، انس كرامتك إذا كنت في أثر امرأة ،لا تغضب إذا عنفتك ولا تحزن إذا سبتك، فالتعنيف والسب من وقود الحب ، وإذا ضربتك امرأة على خدك الأيسر فأدر لها خدك الأيمن وأنت أنت السيد في النهاية " "٢".

ولم نعثر في بحثنا عن الأديان غير السماوية ، على أية ديانة أخرى غير ديانة المصريين القدماء ، والتي ظهرت بوضوح في روايات الكاتب التاريخية ، وبخاصة في العائش في الحقيقة ، التي تفردت بتصوير التحول الديني الذى حدث في عهد إخناتون ، فضلا عن بعض الشذرات المتفرقات التي مثلت ديانة البوذية"٣" ، والمجوسية "٤" .

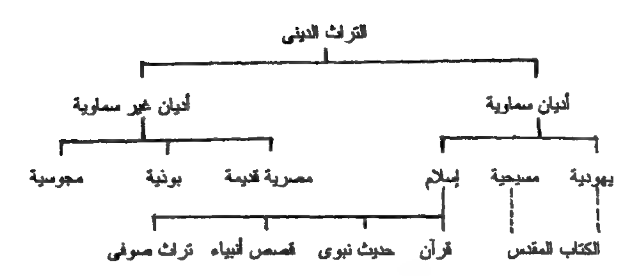
ومن جملة ما سبق يتضح لنا أن التراث الديني في روايات الكاتب ، تتشعب كالآتي :

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٢٦٢. والنص السابق ورد كاملا بهيئته السابقة في طبقات الصوفية ، لأبي عبدالرحمن السلمي ، ت : ٤١٢ هـ ، تحقيق : نور الدين شريبة ، من علماء الأزهر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٦م ، ص ٣٧ ، ٣٨ .

"٢"- نجيب محفوظ :خان الخليلي،دار مصر للطباعة،القاهرة، ١٩٧٩م ، ص ١١٥. والاستدعاء:"وأما أنا فأقول لكم لا تقاوموا الشر ، بل من لطمك على خدك الأيمن فحول له الآخر أيضا " ، الكتاب المقدس: إنجيل متى، إصحاح (٥)،آية (٣٩).

"٣"- ديانة هندية ، تنسب لبوذا ، وتدعو إلى التخلص من الشهوات والرغبات والعواطف والميول الفردية والآلام والحسرات. ولمعرفة المزيد ، انظر : د. أحمد شلبى : مقارنة الأديان ، جـ ٤ ، أديان الهند الكبرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٩ ، ١٩٨٧م ، ص ١٤٧، ١٦٩.

"٤"- ديانة فارسية ، اشتهرت بعبادة الشمس ، طورها زرادشت وأدخل فيها الثنوية ، والقول بإلهين . ولمعرفة المزيد ، انظر د. أحمد شلبى : مقارنة الأديان ، أديان الهند الكبرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، جـ ٤ ، ط٩ ، ص ١٤٧، ١٦٩. : د. أحمد شلبى : موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية ، جـ ٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط١ ، ١٩٨٣م ، ص ٤٥.



ثانيا – رافد التراث الأدبى :

عنينا بالتراث الأدبى ، ما كان فى مقابل التراث الشعبى ، وهو أدب ذاتى " يختلف بلا شك فى شكله وتعبيره عن الأدب الشعبى " "١" .

والذاتى ما خرج من الذات أو الفرد ، والشعبى ما خرج من الشعب أو المجموعة ، "وينبع من الوعى واللاشعور الجمعي " "٢" ، ولا غرابة فى ذلك ، "فإذا كانت هناك مظاهر لهذا الشعور الجمعى مثل الأحلام ذات الطابع غير الفردى ، التى يمكن أن يراها الإنسان فى كل زمان ومكان ، فلماذا لا تكون هناك مظاهر أخرى له تفرض نفسها فى شكل وتعبير أدبى ؟ "٣" .

وترافد التراث الأدبى فى صورتين : الشعر والنثر :

أولا– الشعر :

استدعى نجيب محفوظ فى رواياته ، كثيرا من الأشعار ، تنوعت ما بين شعرعربى وبين آخر فارسى :

١– الشعر العربى :

وتتوع أيضا بين شعر عربى فصيح وبين شعر عربى عامى :

"١"– د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٩م ، ص ٣ .

"٢"– المرجع السابق ، نفس الصفحة .

"٣"– المرجع السابق ، نفس الصفحة .

أ- الشعر العربي الفصيح :

لم يكتف الكاتب في استدعائه للشعر العربي الفصيح ، على عصر دون عصر ولا على شاعر دون شاعر ، لكنه استدعى من الشعر الجاهلي بقدر ما استدعى من الشعر الإسلامي ، في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي وعصر الخلافة العباسية ، والأمثلة في ذلك كثيرة .

فهناك أشعار لمثل امرئ القيس وعمرو بن كلثوم والصمة بن عبدالله وطرفة بن العبد ولبيد بن ربيعة والخنساء وابن المعتز وجميل وجرير والفرزدق وأبي نواس والشريف الرضي وأبي فراس الحمداني وأبي العلاء المعري والبوصيري والمتنبي والشافعي والخيام وشوقي وحافظ وعلي محمود طه ... إلخ .

وتلك الكوكبة من الشعراء تمثل - كما يتضح - عصور الأدب المختلفة من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث .

ولنذكر مثالا مما سبق ، حيث استدعى بيت لأبي العلاء المعري ، على لسان أحمد عاكف في خان الخليلي :

" وقال لنفسه وهو يذكر والديه : إن سعادتنا بأحبائنا اليوم مرتهنة بالدموع التي نسكبها على فراقهم غدا ، وطفق يردد بيت أبي العلاء :

ومن لم تبيته الخطوب فإنه ** سيصبحه من حادث الدهر صابح " "١" .

كذلك لم يقتصر الكاتب في استخدامه للشعر العربي الفصيح ، على الشعر العربي الفصيح التقليدي ، الموزون المقفى ، لكنه استخدم أيضا الشعر الحر، مثل ما ورد على لسان عثمان خليل في الشحاذ :

" فقال عثمان وهو يتمالك أعصابه :

- يسرني أن أسمعها ....

هم عمر بالاعتراض ولكن مصطفى بسط ورقة استخرجها من جيبه وراح يقرأ :

- لأني لم ألعب في الهواء .

ولا سكنت في خط الاستواء .

"١" - نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٠ .

لم يستهونى شىء إلا الأرق .

وشجرة لا تنثنى للعاصفة .

وبناء لا تطرف له عين .

وساد صمت ثقيل ... ثم قال عثمان : لم أفهم شيئا " "١" .

ولم يغفل الكاتب المحفوظات الشعرية الفصيحة ، مثل ما ورد فى قشتمر :

" أيها الطائر أهلا ** بمحياك وسهلا " "٢".

كذلك أيضا ،استخدم الكاتب الأشعار الصوفية الفصيحة ، مثل ماورد فى ليالى ألف ليلة ، على لسان الشيخ عبدالله البلخى :

أنا فى الغربة أبكى ** ما بكت عينى غريب

لم أكن يوم خروجى ** من بلادى بمصيب

عجبا لى ولتركى ** وطنا فيه حبيب " "٣"

ب- الشعر العربى العامى :

مثل الذى ورد فى زقاق المدق ، على لسان الشيخ درويش :

هلبت يا قلبى على طول الزمن ترتاح ** وتتول وصال إللى تهوى وفيه ترتاح

مصيرجروحك على طول الزمن تبرى ** ويجيلك الطب لا تعلم ولا تدرى

مثل سمعناه منقول عن ذوى الخبرة ** الصبر يامبتلى جعلوه للفرج مفتاح" "٤"

٢- الشعر الفارسى :

وتمثل فى ذلك النبع من الشعر الفارسى ، الذى انتشر فى ملحمة الحرافيش ، مثل:

" أى فروع ماه حسن ** از روى رخشان شما

"١"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ١٥٤.

"٢"- نجيب محفوظ : قشتمر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص ١٢.

"٣"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٦٢. والأبيات وردت فى طبقات الصوفية لأبى عبدالرحمن السلمى ، تحقيق : نور الدين شريبة ، ص ٦٠ ، مقتضبة هكذا : " سمعت أبا بكر، محمد بن عبدالله الرازى يقول : سمعت أبا عثمان يقول : أنشد قوال بين يدى حارث المحاسبى ، هذه الأبيات : " .

"٤"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٨٣.

ابروى خوبى ازجاه ** رتخسدان شما" "١"

ثانيا- النثر :

انسكب النثر فى فروع ثلاثة ، جالت به عبر جسد روايات نجيب محفوظ ، كما يلي:

١- الأقوال المأثورة :

وهى تلك الأقوال المنسوبة إلى أشخاص بعينهم أو إلى بيئات بعينها ، تحددت سلفا فى التراث ، واتخذت طابعها المميز فى الثبات على مر الأجيال ، تركيبا ومعنى ، مثل :

- لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد "٢" .

- الغاية تبرر الوسيلة "٣" .

- لو كان الفقر رجلا لقتلته "٤" .

٢- القوالب التقليدية الفصيحة :

وهى تلك التراكيب اللغوية الفصيحة التى استمدها الكاتب من لغة التراث الفصيح ، والتى لا يمكن إدراجها تحت رافد تراثى معين ، مثل القرآن الكريم أوالحديث النبوى أو الشعر أو المثل الشعبى أو الأقوال المأثورة ... إلخ ، لأنها من الشيوع والانتشار لدرجة يجهل معها رافدها التراثى ، مثل :

- مهيض الجناح "٥" .

- على أهبة الاستعداد "٦" .

- استشاط غضباً "٧".

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ١٦.

"٢"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ١٠٠ .

"٣"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٢٢٩ .

"٤"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ٦٠ .

"٥"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ١٧٧.

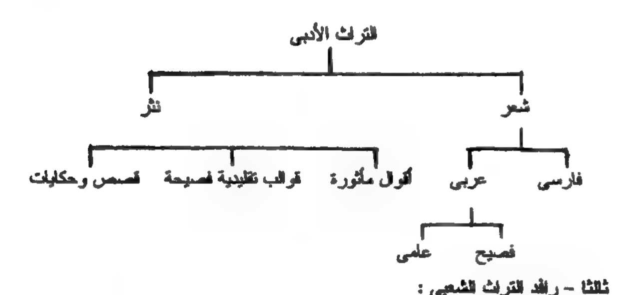
"٦"- نجيب محفوظ : رادوبيس ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٥.

"٧"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ١٣٨.

٣- القصص والحكايات :

تناثرت بعض القصص والحكايات التراثية – استدعاء – فى بعض السياقات فى روايات الكاتب ، مثل تلك الحكاية التى وردت فى يوم قتل الزعيم على لسان محتشمى زايد :" أمضى وحدتى مستمعا للقرآن والأغانى والأخبار فى رحاب الراديو أو التليفزيون، لو توجد حجرة رابعة لأمكن أن يقيم علوان فيها عشه ، الحمد لله لااعتراض على قضائه، مر أبو العباس المرسى بالقاهرة بالناس يزدحمون على دكان خباز فى سنة الغلاء ، فرق قلبه لهم ، ثم وقع فى نفسه أنه لو كان معى دراهم لآثرت بها هؤلاء فأحس بثقل فى جيبه فأدخل فيه يده فوجد فيه جملة من الدراهم فأعطاها للخباز وأخذ بها خبزا فرقه ، فلما انصرف وجد الخباز الدراهم زائفة فاستغاث عليه وأمسكه ، فعلم أن ما وقع فى نفسه من الرقة اعتراض على قضاء الله فاستغفر وتاب وسرعان ما تبين للخباز أن الدراهم صحيحة ! ذلك هو الولى الكامل ولا تتأتى الولاية إلا لمن يعرض عن الدنيا " "١" .

ومما سبق يتضح لنا أن التراث الأدبى ، تشعب فى روايات الكاتب كالآتى :



ثالثا – رافد التراث الشعبى :

يمثل التراث الشعبى ، الأبوة التى يعد الإنسان ابنها الشرعى ، مدموغا بهـا ، متشكلا بأمشاجها وجيناتها المتوارثة والمتراكمة ، والتى تعمل فعلها دون صخب وبهرجة ، ليظهر فى النهاية ما اختطته الأجيال السابقة خطوة خطوة عبر العصور المتعاقبة .

"١"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٩.

والتراث الشعبي هو" الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التي تعبر بها الجماعة الشعبية عن نفسها ، سواء استخدمت الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع ، أو الخط أو اللون أو الكتلة أو آلة بسيطة " "١" .

ولعل قائمة بالمواد الفولكلورية المفصلة إلى حد كبير ، يمكن أن تسهب من إيجاز التعريف السابق ، فالفولكلور Folklore " يتضمن الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها المتعددة ، والنكات والأمثال والألغاز والترانيم والرقى والتعاويذ واللعنات وأساليب التحية في الاستقبال والتوديع ، والصيغ الساخرة والتلاعب بالألفاظ وأساليب القسم ، كما يتضمن أيضا العادات الشعبية والرقص الشعبي والدراما الشعبية ، وفن التمثيل الإيمائي ، والفنون الشعبية والطب الشعبي والموسيقا الشعبية وآلاتها ، والأغاني الشعبية بأنواعها ، والتعبيرات الشعبية المأثورة ، والتشبيهات الشعبية (طويلة زى النخلة) ، والاستعارات والكنايات الشعبية (عاش حياته بالطول والعرض) ، وأسماء الأماكن والكنى والألقاب ، والشعر الشعبي والكتابات التي تكتب على شواهد القبور ... إلخ " "١" .

وتتضمن القائمة أيضا " الألعاب والإيماءات والرموزوالدعابات وأصل الكلمات الشعبية ، وطرق إعداد الطعام ، وأشكال التطريز ، وأشغال الإبرة ، وأنماط البيوت والعمارة الشعبية ، ونداءات الباعة ، كما أن هناك أشكالا رئيسية كالاحتفالات الشعبية بالمناسبات المختلفة كالأعياد ومناسبات الميلاد والختان والزواج ... وغير ذلك " "٢" .

ولقد تشكل رافد التراث الشعبي في روايات الكاتب ، في فرعين : موروث الأدب الشعبي ، وموروث العادات والتقاليد :

أولا – موروث الأدب الشعبي :

وينقسم إلى تفريعات متعددة من الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية الشعبية والمثل الشعبي والغناء الشعبي والموال والنكتة الشعبية ، بالإضافة إلى الألغاز الشعبية والأحاجي الشعبية والحلم ، ثم أخيرا فيما أسميته بالقوالب التقليدية الشعبية .

يجمل بنا – بداية – أن نوضح العناصر الثلاثة الأولى من تقسيمات الأدب الشعبي ،

"١"– نقلا من : د. أحمد مرسي : الأدب الشعبي وفنونه ، مكتبة الشباب وزارة الثقافة بالقاهرة الجماهيرية ،١٩٨٤م ص ٩.

"٢"– المرجع السابق ، ص ١٠ .

وهى الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية الشعبية ، حتى نزيل أى لبس يمكن أن يحدث بينها ، محاولين ألا ندخل فى جدل علمى ممتد حول تحديد طبيعة المصطلح وتطوره بين المدارس والبيئات المختلفة فى علم الفولكلور " ١" ، وما سوف نقيده – هنا – من تعريف هو ما استقر دورانا ، وحدث حوله الحد الأدنى من الاتفاق فى علم الفولكلور بين الآراء المختلفة .

وفى أبسط تعريف نجد أن الأسطورة هى " الحكاية التى تختص بالآلهة وأفعالهم ومغامراتهم " "٢" . ونجد أن الحكاية الشعبية هى " قصة ينسجها الخيال الشعبى حول حدث مهم ، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها ، إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفهية " "٣" . ونجد أن الحكاية الخرافية الشعبية "تكونت فى الأصل من أخبار مفردة ، نبعت من حياة الشعوب البدائية ، ومن تصوراتهم ومعتقداتهم ، ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبى "٤" .

ويتضح من التعريفات السابقة أن الأسطورة "مرتبطة بالشعيرة ولا ينفصل وجودها عنها " "٥" . وأن الحكاية الشعبية مرتبطة " بدور الشعب أو القبيلة أو الأسرة فى سبيل القيام بدور فعال فى بناء المجتمع " "٦" . وأن الحكاية الخرافية الشعبية مرتبطة بتصوير "الأمور كما يجب أن تكون عليه فى حياتنا ... وبرفض عالمنا لأنها تحل محله عالما أجمل وأكثر منه بهاء وسحرا " "٧" .

وبتتبعنا لموروث الأدب الشعبى فى تقسيماته المتقاطرة سلفا ، بدت كالآتى :

"١"– لمعرفة طبيعة ذلك ، انظر : د. محمد الجوهرى : علم الفولكلور ، جـ١ ، دار المعرفة الجامعية ، الأسكندرية ، ١٩٨٨م ، ص ٣٢.

"٢"- L.. Spence, The outline of mythology , (London, Watts, 1944) , P 13.

"٣"– د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، ص ٩٢ .

"٤"– فريدريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤م ، ص ١٢.

"٥"- Lard Raglan, The hero, (London , Methuen, 1963) , P. 121.

"٦"– د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، ص ١٣٥.

"٧"– المرجع السابق ، ص ٦١.

١- الأسطورة :

وردت في روايات كثيرة ، فمثلا : فى رواية عبث الأقدار ، استدعيت أسطورة إيزيس وأوزوريس "١" ، " كان حزينا يائسا ، تحرق اللوعة صدره ، وتمزق الحسرة قلبه، وقد ذكرته حاله بمأساة الربة إيزيس حين ذهبت تبحث عن أشلاء زوجها أوزوريس ، التى نثرها ست فى تضاعيف الرياح ، وقد كانت الأم إيزيس أسعد حظا منه ، أما هو فلو كانت حبيبته طيفا من أطياف الأحلام لكان الأمل فى العثورعليها أدنى إلى قلبه " "٢" . وكذلك استدعيت أسطورة سيزيف"٣" فى رواية قشتمر" سيزيف يصعد الجبل من جديد" "٤" وأسطورة برومثيوس " "٥" فى ثرثرة فوق النيل " وظيفتك برومثيوس مسطولا" "٦" .

٢- الحكاية الشعبية :

استخدمها الكاتب فى كثير من رواياته ، وكان عنترة وأبو زيد الهلالى وأبوسعدة الزناتى ، من أبرز الأبطال الذين تم استدعاؤهم فى رواياته ، فنجد مثلا : فى رواية حكايات حارتنا ، أن معرفة عنترة وأبى زيد الهلالى ، من أهم شروط الدقمة للدخول فى معيته :

" فباح له بسره وكان الآخر صاحبا أمينا فقال :

- ليست النظافة وحدها هى ما تهم الدقمة ، إنه أيضا يحب الحكايات .

- الحكايات ؟

"١"- تمثل إيزيس إلهة الخصب فى الأساطير المصرية القديمة ، انظر : ك. ك. راثفين : الأسطورة ، ترجمة : جعفر الخليلى ، عويدات ، بيروت ، ١٩٨١ م ، ص ١٣٩ .

"٢"-نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ .

"٣"- أحد ملوك كورينث الجشعين المكارين ، حكم عليه بالبقاء الأبدى فى الجحيم ، يدفع صخرة عظيمة إلى أعلى تل ، فتتدحرج عودا على بدء ، انظر : ك. ك. راثفين : الأسطورة ، ترجمة : جعفر الخليلى ، ص ١٤٣ .

"٤"- نجيب محفوظ : قشتمر ، ص ١٢٠ .

"٥"- أحد الجبابرة ، سرق النار من السماء للبشر ، فعوقب بربطه إلى صخرة حيث كان نسر يأكل كبده كل يوم ، ويعود صحيحا فى الليل ، أنقذه هرقل ، انظر : ك. ك. راثفين : الأسطورة ، ترجمة : جعفر الخليلى ، ص ١٤٠ .

"٦"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١١٧ .

- عنترة وأبو زيد وغيرها ، فإن لم تعرف السِّير تعذر عليك أن تواصل الحديث دقيقة واحدة مع الدقمة .

- ولكن تحصيل ذلك يطول .

- عندك الراوى فى المقهى فلا تضيع وقتا إن كنت صادق الإرادة حقا !"١"

وفى وصفه لأحمد عطا المراكيبى ، قال نجيب محفوظ " صورة خيالية لبطل حكاية شعبية بشاربه الكث وراحته المنبسطة ، وظاهر يده الأشعر " "٢" . وفى ليالى ألف ليلة " فى قهوة الأمراء جلس كعادته كل ليلة ... وأنهى الراوى فصلا من سيرة عنترة فسكتت الرباب" "٣" . وفى أولاد حارتنا ، سأل أدهم ، قدرى : ماذا يشقيك اليوم يا أبو زيد الهلالى " "٤" .

وقد يذكر الكاتب الحكاية الشعبية مغناة على الرباب ، ففى زقاق المدق نجد المطرب الشعبى " صاح بصوته الغليظ :

" أول ما نبتدى اليوم ، نصلى على النبى

نبى عربى ، صفوة ولد عدنان

يقول أبو سعدة الزناتى : ..... " ٥"

٣- الحكاية الخرافية الشعبية :

استخدم الكاتب بعضا من الحكايات ، ووظفها فى روايات مختلفة ، ففى عصر الحب ، نجد عزت عندما رأى الفتاة بدرية وأحبها ردد فى نفسه " هذه العصفورة التى اقصيت قسرا عن غصنها ، إنها البنت التى خطفتها الغولة ، فغامر ابن السلطان بإنقاذها ، ما أعذب صوتها وهى تردد وراء صوت الشيخ الرفيع " الحمد لله رب العالمين " "٦" .

"١"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ١٢٧.

"٢"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ١١.

"٣"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ١٣٧.

"٤"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، يناير ١٩٦٧م ، ص ٧٨ .

"٥"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٩ .

"٦"- نجيب محفوظ : عصر الحب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ٣١.

وفى ملحمة الحرافيش ، عندما لاحظت زهيرة أن المأمور فؤاد عبد التواب يتقبها بنظرة حادة جامحة " تهيأ لها أنها تمتطى نسرا خرافيا ، ترفرف جناحاه بالقوة والإلهام والخلق"١". وفى عبث الأقدار " جلست زايا على الديوان ، وجلس بين يديها ددف وخنى ونافا وأمامهم جاموركا باسطا ذراعيه ، فقص عليهم قصة البحار الذى تحطمت سفينته وقذفت بها الأمواج على لوح من الخشب إلى جزيرة مهجورة ، وتروى لهم كيف ظهر له الثعبان الهائل ، صاحب الجزيرة ، وكيف كاد يفتك به ، لولا أن علم أنه رجل مؤمن محمود السيرة ، وأنه من رعايا فرعون ، فطمأنه ووهب له سفينة من عنده محملة بالنفيس من الكنوز ، عاد بها سالما إلى وطنه " "٢"

٤- المثل الشعبى :

المثل الشعبى " نوع من الأدب ، يمتاز بإيجاز اللفظ ، وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكناية ، ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم ، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب " "٣" .

ولقد استخدم نجيب محفوظ من الأمثال الشعبية ، ما هو عربى وما هو أجنبى مترجم إلى العربية ، ومن الأمثال العربية ، استخدم ما هو فصيح وما هو عامى .

ولعل نماذج من الأمثال التى استخدمها الكاتب يمكن أن توضح الصورة ، فمن الأمثال التى استخدمها الكاتب فصيحة :

- أول الغيث قطرة "٤" .

- شر البلية ما يضحك "٥".

ومن الأمثال التى استخدمها الكاتب عامية :

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٣٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٧٣.

"٣"- أحمد أمين :قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط٢ ، ب . ت ، ص ٦١.

"٤"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ١١.

"٥"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١١٧.

- أكبر منك بيوم يعرف عنك بسنة "١".

- أصوم وأفطر على بصلة "٢" .

ومن الأمثال التى استخدمها الكاتب أجنبية مترجمة إلى العربية :

- لا تضع البيض فى سلة واحدة "٣".

٥- الأغنية الشعبية :

يتنوع الغناء الشعبى عند علماء الفولكلور ، ما بين أغنية شعبية ، وموال وأغان للأطفال وللأفراح وللعمل ، وأغان دينية "٤" . وما استطعنا رصده فى روايات الكاتب ، من أغان شعبية ، يندرج تحت هذا كله .

فالأغنية الشعبية موجودة فى معظم أعمال الكاتب ، يتحدث عنها ولا يذكرها فى المرايا " مازالوا يحفظون الأغنية الشعبية التى وضعت بقصد التشهير بـه " "٥" . ويذكرها فى الكرنك عندما خرجت الوجوه الغائبة المفتقدة من السجن " سلمى يا سلامة ، رحنا وجينا بالسلامة " "٦" . ويذكرها فى بين القصرين ، عندما احتك كمال بجنود الاحتلال :

" ياعزيز عينى ** بدى أروح بلدى .

ياعزيز عينى ** السلطة خدت ولدى " "٧".

ويتضح الغناء أكثر ما يتضح فى أولاد حارتنا ، بداية من حجاج الذى " دفع الباب ومضى فى الدهليز وهو يدندن : الأولى آه ...... "٨"، ومرورا بصوت الشاعر الذى ترامى " مفتتحا ليلته بقوله :

"١"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ٥٧.

"٢"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٢٥.

"٣"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٩٨.

"٤"- د. أحمد مرسى : الأدب الشعبى وفنونه ، ص ١١٤ .

"٥"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٧ .

"٦"- نجيب محفوظ : الكرنك ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٢٣.

"٧"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٧٠ .

"٨"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٤٣٦.

" الأولى آه ** سي قدري نلظرنا

والثانية آه ** سعدالله فتونا

والثالثة آه ** عجاج فتوة حتتنا " "١" .

وانتهاء بالمشهد الذى راح فيه الشاعريغنى بصوت مليح :

" الأولى آه **** من عينى دى

والثانية آه **** من ايدى دى

والثالثة آه **** من رجلى دى

أصل اللى شبكتنى مع المحبوب ايدى دى

لما سلمت عليه سلمت بايدى دى

وادى اللى ودتنى للمحبوب رجلى دى " "٢".

وتمثل غناء الأفراح فى أولاد حارتنا ، عندما انتصر قاسم وابتهج رجاله " ورفعوا الرءوس فرأوا خيوط الضياء الأولى ، تطارد فلول الظلام ، وصاح صادق بأعلى صوته: هوه .. وأطلت رءوس رجال ونساء ، وتعالى الهتاف والزغاريد، وانطلقت الحناجر تنشد: .. يا محلى ديل المصفورة " "٣" .

وتمثل غناء العمل فيما أورده الكاتب من غناء فى عبث الأقدار :

" طرقت أذنيها أصوات أحياء ودوى آلات وأناشيد عمال وعرفت من بينها نشيدا كان كاردا يترنم به فى أوقات الصفا وهو :

نحن رجال الجنوب نأتى مع النيل .

من تلك الأرض التى اختارتها الآلهة سكنا والفراعين .

نسوق بين أيدينا الخصب العميم والعمران .

انظر إلى المدن العامرة والمعابد ذات العمدان.

كانت – قبلنا – خرائب تأوى إليها الأوابد والغربان .

"١"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٤٧١.

"٢" – المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ٤٠٦.

إن الصخر لنا يلين ويذعن ، وكذا الماء الجبار .

سل عن بأسنا قبائل النوبة وطور سيناء .

سل عن جيادنا زوجات ينتظرن في وحدة وعفاف " "١".

وتمثل غناء الأطفال في " تاتا خطي العتبة ... تاتا خطى العتبـة " "٢" ، وفـي هتـاف الغلمان الذي تراسى في بطن الحارة :

" ياولاد حارتنا ** توت توت

انتو نصاره ** ولا يهود

تاكلوا ايه ** ناكل عجوه

تشربوا ايه ** نشرب قهوه " "٣".

وتمثل الغناء الديني في الصوت الذي يتردد عاليا في رواية الطريق :

" طه زينة مديحي ** صاحب الوجه المليح

. النصارى واليهود

أسلموا على يديه " "٤" .

وكذلك في كثيرمما أورده الكاتب من غناء ديني في العائش في الحقيقة :

" ذهبت من فوري إلى القصر الذي لم يبق به إلا نفر من العبيد ، ومجموعـة للحراسة اختارها أعداؤه ، وجدته في خلوته وحيدا ، وكان يصلي مغردا بصوته الحنون :

إنك جميل .. إنك عظيم .

بك يفرح قلب الإنسان .

وتخضر الأشجار والأعشاب .

وترفرف الطيور ..

وتقفز الحملان ..

"١"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٥٩، ٦٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٠٥ .

"٣"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٢٢٥ .

"٤"- نجيب محفوظ : الطريق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٤م ، ص ٢٤.

خلقت ملايين الأشبال .

إنك فى قلبى ...

وليس هناك من يعرفك .

غير ابنك إخناتون "١" .

٦- النكتة الشعبية :

وردت فى روايات كثيرة ، فمثلا : فى ثرثرة فوق النيل ، تتساءل ليلى زيدان "- ما آخر نكتة ؟ ، فأجاب مصطفى راشد : - لم يعد هناك من نكات مذ أصبحت حياتنا نكتة سمجة " "٢" . ومثلا : فى خان الخليلى ، يردد رشدى عاكف " يكاد رأسى يدور وكأنى أرى الترام والمترو لأول مرة ، أتذكر نادرة الريفى الذى جاء مصر أول مرة ، فلما أشرف على هذا الميدان ريع وفزع ، ثم تراجع إلى القطار وهو يقول متأسفا : جئت متأخرا ، فأهل البلد يرتحلون ! " "٣" .

٧- الأحاجى والألغاز الشعبية :

استخدم الكاتب أحدها موجزة فى ثرثرة فوق النيل " - إنك تهرب بالمطلق من المسئولية فأجابها بسخرية : - المسئولية سبيل الكثيرين للهروب من المطلق ، البيضة والدجاجة ، أما أنا فلكرس وأرص ولشعل النار وأدير الجوزة " "٤" ، واستخدم أحدها مفصلة فى خان الخليلى فى صورة الحزر (حزرفزر) فى حوار المعلم نونو مع أحمد عاكف :

" - إليك هوايه لطيفة لن تقتضيك جهدا ..

- ما عسى أن تكون ؟

- أما تعرفها ؟ حزر ..

"١"- نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٢٨ ، ٢٩. وانظر أيضا الغناء فى الصفحات التالية : ص ٤٥ ، ٥٢ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٧٦ ، ٨٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ١٣٥.

"٢"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

"٣"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١٠٦.

"٤"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٨ .

- لا علم لي يامعلم ..
- يدعونها تسلية رمضان وفرحة الزمان ..
- فما اسمها ؟
- في الأصل من التراب ولكن مرعاها فوق السحاب .
- عجبا .
- واردها إما في الليمان أو على كرسي السلطان !
- ليس في الدنيا شيء كهذا ..
- يهواها الفقير والوزير ..
- لحد هذا ! ..
- عزاء الحزنان وشرب الفرحان !
- ما أشوقني إلى معرفتها .
- قد النبقة وتنفع في كل زنقة .
- هذا سحر .
- أحضروها من بلاد الفيل تحفة لأهل النيل .
- هل تجد فيما تقول ؟
- ألم تسمع عن الحشيش ؟! "١" .

٨- الحلم :

لم نتوقف أمام الحلم العادي ، مثل الذي حلمت به خديجة في بين القصرين "- نينه .. حلمت حلما غريبا . فقالت الأم قبل أن تزدرد لقمتها مبالغة في إكرام ابنتها المخيفة : - خير يابنتي إن شاء الله. فقالت خديجة باهتمام مضاعف: - رأيت كأني أمشي على سور سطح ، ربما كان سطح بيتنا أو غيره وإذا بشخص مجهول يدفعني فأهوى صارخة"٢" . ولكن توقفنا ورصدنا الحلم الذي تستدعي فيه شخصيات أو أحداث تراثية ، وأطلقنا عليه (الحلم التراثي) ، مثل الحلم الذي جاء في حكايات حارتنا حين " يرى أحد الأعيان

"١"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٨٥ ، ٨٦.

"٢"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٠ .

حلما ، يزوره سيدنا الخضر ويبلغه أن (أبو المكارم) ولى من أولياء الله ، وأنــه -العين - مكلف بإقامة ضريح فوق قبره " "١" . ومثل الحلم الذى ورد فى الباقى من الزمن ساعة كيف دخل جدنا الإسلام ؟ - أعلن أن النبى عليه الصلاة والسلام زاره فى المنام وعرض عليه الإسلام فقبله دون تردد" "٢" .

٩- القوالب التقليدية الشعبية :

وهى تلك الصيغ اللغوية التركيبية ، التى استمدها الكاتب من اللغة الشعبية الدارجـة ، وأعاد صياغتها بألفاظ فصيحة ، لكن تراكيبها لا تخرج أبدا عن المعنى الشعبى التى نشأت فيه واستقرت به شهرة ووجودا ، مثل :

- " بليها واشربى ماءها " "٣" .
- "سيبوا ركبى الله يخرب بيوتهم " "٤" .
- " مالها كفى الله الشر " "٥" .

ثانيا - موروث العادات والتقاليد :

وتمثل فى حشد فائق من صور الفتونة والضرب بالنبابيت وقراءة الكف والبخت وفتح الكوتشينة وكشف الغيب والطالع وفتح المندل ووشوشة الدكر ورمى الحجر وضرب الودع وعمل القرعة وتحضير الأرواح ومؤاخاة الجان وحفلات الزار والكودية ورؤيــة العفاريت والجان وزيارة الأضرحة والقبور وبخاصة ضريح السيدة والحسين ، والعلاج من المس بالطب الشعبى والحجاب والبخور والسحر والأحجبة على الصدور والوصفات البلدية وكرامات الأولياء ، والطيرة والحسد ، ومجالس الذكر على الطريقة الصوفية والشاذلية ، ومصارعة الديوك وعملية الختان وشبح التمساح المحنط فوق الباب ، وأكل الفسيخ والبصل فى شم النسيم ، وألعاب الحواة والقره جوز، ولعب الأطفال عريس وعروسة ،

"١"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٦٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : الباقى من الزمن ساعة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ١٦٨ .

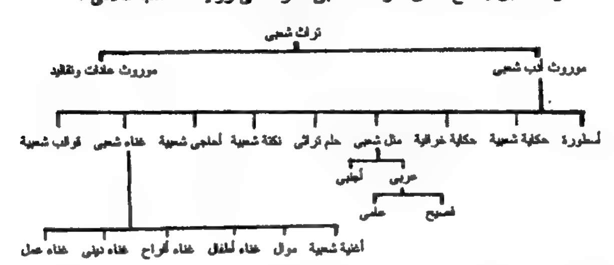
"٣"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥ .

"٤"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٢٧.

"٥"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٢١.

وشاعر المقهى ، والمولد والكتاب والسبيل ، وما ارتبط فى الذهن الشعبى عن رؤية ليلة القدر ، وذلك الموروث الضخم من أساليب المعايرة وهتافات الشحاذين وهتافات الأطفال .

ومما سبق يتضح لنا أن التراث الشعبى ، ترافد فى روايات الكاتب كالآتى :



رابعا – رافد التاريخ :-

اتسع التاريخ الذى استخدمه الكاتب فى رواياته واحتل مساحة من الزمان ، تتسع بقدر اتساع الهوة بين عصر الفراعنة وحكم أنور السادات مشتملة على ما تراكم من أحداث وشخوص عبر العصور المختلفة . ولقد ضرب التاريخ بتفريعاته فى نص الكاتب الروائى فى اتجاهين : تاريخ السياسة وتاريخ الأدب .

أولا – تاريخ السياسة :-

وتمثل فى كثير من الاستدعاءات ، التى انبثقت من عصور التاريخ المختلفة كالآتى:

١- الفراعنة :

يستدعى التاريخ الفرعونى فى كثير من الروايات ، فمثلا فى حضرة المحترم ، يرد على لسان عثمان بيومى :

" الوظيفة فى تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد ، والموظف المصرى أقدم موظف فى تاريخ الحضارة ، إن يكن المثل الأعلى فى البلدان الأخر محاربا أو سياسيا أو تاجرا أو رجل صناعة أو بحارا فهو فى مصر الموظف ، وفرعون نفسه لم يكن إلا موظفا معينا من قبل الآلهة فى السماء ليحكم الوادى ، ووادينا وادى فلاحين طيبين يحنون الهامات نحو أرض طيبة ، ولكن رءوسهم ترتفع لدى انتظامهم فى سلك الوظائف ، حينذاك يتطلعون

إلى فوق إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الآلهة فى السماء " "١" .

٢- الهكسوس : -

ويستدعون فى ثرثرة فوق النيل فى تهويمات أنيس ذكى :

" تجلت صلعة المدير العام كظهر قارب مقلوب فى قبضة الظلام ووضح تماما أنه من سلالة الهكسوس ، فوجب أن يرتد إلى الصحراء" "٢" .

٣- الفرس :

ويردون فى حديث على السيد فى ثرثرة فوق النيل :" لا تهتم بالموضوع أكثر من ذلك وإلا ضاع التدخين هباء ، وتذكر كيف استقبل الفرس أول نبأ عن الغزو العربى" "٣" .

٤- الرومان : -

ويستدعون فى تيار وعى أنيس ذكى فى ذات الرواية :

" لن تكون أدهش من يوليوس قيصر ، إذ تدهمه الحسناء الخالدة ، بارزة من البساط المنطوى ويسأل القائد الذاهل: من الفتاة؟ فتجيب ممتلئة ثقة بجمالها، كليوباترة ملكة مصر""٤".

٥- صدر الإسلام : -

يتم استدعاء عصر النبوة فى الكرنك فى سرد الكاتب :

- " وهل تصورنا عصر النبوة فى حياته اليومية والدعوة الجديدة تفرق بين الأب وابنه والأخ وأخيه والزوج وزوجته " "٥".

وكذلك يتم استدعاء الرسول وعمر بن الخطاب فى ذات الرواية على لسان الكاتب :

" وما لبثوا أن رجعوا إلى الوراء أكثر وأكثر حتى استقروا فى عهد ابن الخطاب

"١"-نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ١٣٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٦.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٣.

"٤"- المصدر السابق ، ص ٢٤.

"٥"- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٢٢.

والرسول فتنافسوا فى نبش الماضى يستخرجون أمجاده يتسلون بها عن حاضرهم" "١" .

٦- العصر الأموى : -

تستدعى منه كثير من الشخصيات التاريخية ، فمثلا استدعى السيد أحمد عبدالجواد فى بين القصرين ، شخصية الحسين ، وهو فى محنته عندما قبض عليه الإنجليز ودفعوه هو وآخرين لردم حفرة من الأرض كان المتظاهرون قد حفروها لوقف تقدم الإنجليز :

" رباه إن التراب يملأ أنفى وعينى ، ياسيدنا الحسين ، امتلىء ، امتلىء ... أما كفاك هذا التراب كله ؟! يابن بنت رسول الله ، غزوة الخندق .. هكذا دعاها سيدنا الواعظ ، كان عليه الصلاة والسلام يعمل مع العاملين ويرفع التراب بيديه ، كافرون وكافرون لماذا ينتصر كافرو اليوم ! " "٢" .

وفى المرايا يتم استدعاء شخصية عبدالملك بن مروان :

" وأراد أن يفحمه فاستشهد بنادرة من التاريخ الإسلامى ، وعبدالرحمن يجهل التراث جهلا تاما ، فقال :- دخل بدوى على عبدالملك بن مروان فقال .. ولكن عبدالرحمن شعبان انتتر قائما كعمود السوارى وصاح وهو ينتفض غضبا :- عبدالملك بن مروان! من هو عبدالملك بن مروان ؟ تستشهد لى بحيوان ياحيوان ، ملعون أبوك أنت وعبدالملك بن مروان""٣" .

٧- العصر العباسى :-

لم تظفر شخصية من العصر العباسى بمثل ما ظفرت به شخصية هارون الرشيد من استدعاءات فى روايات الكاتب ، ففى ميرامار يردد حسنى علام :

" ولم أجد ما أشغل به نفسى بقية اليوم إلا أن قصدت القوادة المالطية بكليوباترة، فطلبت منها أن تدعو أكبرعدد ممكن من بناتهاوسهرت سهرة عجيبة معربدة موشاة بأبهج الحماقات التى لم يعرف التاريخ لها مثيلا منذ عهد خليفتنا خالد الذكرهارون الرشيد""٤" .

"١"- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٤٥.

"٢"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٣٠ .

"٣"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٤٩ .

"٤"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ١١٦.

٨- التتار : -

ويذكرهم الكاتب في ثرثرة فوق النيل في تداعيات أنيس ذكي : " وساءل أنيس نفسه لماذا وقف التتار عند الحدود ؟ " "١" .

٩- الفاطميون :-

ويستدعيهم الكاتب في الرواية السابقة في ثرثرة ذات الشخص:" وألح عليه سؤال مباغت ، ترى هل يوجد للمعز لدين الله الفاطمي ورثة يمكن أن يطالبوا ذات يوم بملكية القاهرة "٢".

١٠ - الطولونيون :-

يذكرهم الكاتب في ذات الرواية السابقة على لسان نفس الشخص :

" ومذاق القهوة السادة مازال يجري مع ريقه ، أما خياله فلم يتخلص بعد من ابن طولون الذي ساح بعض الوقت - قبيل القيلولة - في عصرة " "٣" .

١١- الأيوبيون :-

ويستدعيهم الكاتب في الكرنك : " هل عرفنا ما كان يعانيه ساكن الحارة في القاهرة عندما كان صلاح الدين يحقق انتصاره الحاسم على الصليبيين ؟ " "٤" .

١٢-المماليك :-

ويذكرهم الكاتب في مشهد حي في ثرثرة فوق النيل : " ولم يبق في الطريق رجل وأغلقت الأبواب والنوافذ ، وثار الغبار لوقع سنابك الخيل ، وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية ، كلما عثروا على آدمي في مرجوش أو الجمالية ، أقاموا منه هدفا لتدريبهم ، وتصيح الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون ، وتصرخ الثكلى "الرحمة يامملوك" فينقض عليها الصائد في يوم اللهو، بردت القهوة وتغير مذاقها، ومازال المملوك

"١"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٩.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٩.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٩ .

"٤"- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٢.

يضحك ملء شدقيه وحل الصداع مكان الخيل ومازال المملوك يضحك" "١" .

١٣- عصر محمد علي : -

يستدعي في الكرنك : " هل تخيلنا آلام أهل القرى عندما كان محمد علي يكون إمبراطورية مصرية ؟ " "٢" .

١٤- تاريخ جنوب شرق آسيا :

استدعيت منه شخصية غاندي ، وظهرت في السراب في سرد كامل رؤية لاظ :

" ثم أدركت في التو تسرعي وخطئي فعلاني الارتباك والحياء ، ولم أكن خاطبت أحدا في الإدارة منذ التحاقي بالخدمة في غير شئون العمل حتى أطلقوا علي (غاندي) لما عرف عن الزعيم من أنه ينذر يوما في الأسبوع للصمت " "٣" .

١٥- تاريخ أوربا :

وتمثل في عدد من الشخصيات البارزة التي كان لها دور واضح في التاريخ مثل نيرون الذي تم استدعاؤه في ثرثرة فوق النيل في هذيان أنيس ذكي : " وتذكر آخر لقاء مع نيرون ، كلا لم يكن وحشا كما قيل ، قال إنه لما وجد نفسه إمبراطورا قتل أمه ، فلما صار إلها أحرق روما ، وقبل ذلك كان مجرد إنسان عادي . فعشق الفن وقال إنه لذلك كله كان ينعم في جنة الخلد " "٤" .

ومثل استدعاء شخصية هتلر في خان الخليلي :

" وهتلر ينطوي على احترام عميق للبقاع الإسلامية .

- بل يقال إنه يبطن الإسلام والإيمان .

- ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبيب التقي النقي أنه رأى فيما يرى النائم على

"١"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٧ .

"٢"- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٣ .

"٣"- نجيب محفوظ : السراب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ١٣٤.

"٤"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٥١.

ابن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام " "١" .

ومثل ماتم استدعاؤه لشخصيتى نابليون وهانيبال فى السراب على لسان كامل رؤبة لاظ : " وليس المطلوب أن أكون نابليون أو هانيبال " "٢" .

١٦- تاريخ مصر الحديث :

وفيه يستدعى عرابى فى حديث الصباح والمساء فى سرد الكاتب عن جليلة الطرابيشى : " واختلطت صورة عرابى فى رأسها بعنترة والهلالى وآل البيت " "٣".

ويستدعى إبراهيم باشا فى ثرثرة فوق النيل فى تيار وعى أنيس ذكى: "وهناك ستجد إبراهيم باشا فوق جواده، وهويشيرإلى فندق الكونتننتال كأطرف دعاية للسياحة فى بلادنا""٤".

ثانيا – تاريخ الأدب:

وتمثل فى شعبتين :-

١- تاريخ الأدب العربى :-

وتم فيه استدعاء شخصيتى مجنون ليلى وأبى العلاء المعرى ، ولقد استدعيت شخصية المجنون فى قصر الشوق :

– " أسمعت عن مجنون ليلى ، لعل له نظائر فى هذه الحكايات ، ولكن المجنون لم يتزوج من ليلى " "٥" .

وأما شخصية أبى العلاء ، فاستدعيت فى بداية ونهاية على لسان حسين : " فقال حسنين ساخرا :- الحق أنا نسينا ، دعنى أتذكر قليلا ، تتخايل لعينى شريحة لحم فى ظلام الذكريات ، ولكن لا أدرى أين ولا متى ، وضحك حسين قائلا :- نحن أسرة فلسفية على مذهب المعرى ، فتساءل حسن : ومن يكون المعرى هذا ؟ .. أحد أجدادنا ؟.... كان

"١"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ٦٧.

"٢"- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢٠٤.

"٣"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٤٢.

"٤"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧.

"٥"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٧.

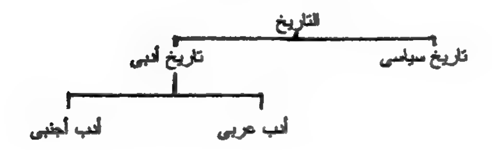
فيلسوفا رحيما ومن آي رحمته أنه امتنع عن أكل اللحوم رحمة بالحيوان - إني أدرك الآن لماذا تفتح الحكومة المدارس ، أنها تفعل كي تبغض لكم اللحوم فتأكلها دون منافس" "١" .

٢- تاريخ الأدب الأجنبي : -

واستدعى منه برناردو شو ، على سبيل المثال ، في قصر الشوق على لسان إسماعيل لطيف : " ألم تقل مرة في أحد أحاديثك التافهة أن برناردو شو كان أخيب تلميذ في عصره؟ فقال كمال ضاحكا :- الآن آمنت بأن عندنا نظير شوعلى الأقل في الخيبة " "٢" .

اتضح إذن لدينا ، أن للتاريخ وجودا كبيرا من روايات نجيب محفوظ ويكفي أنه اتسع بتوظيفه ليحتل خمس روايات تاريخية هي : عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة وأمام العرش والعائش في الحقيقة .

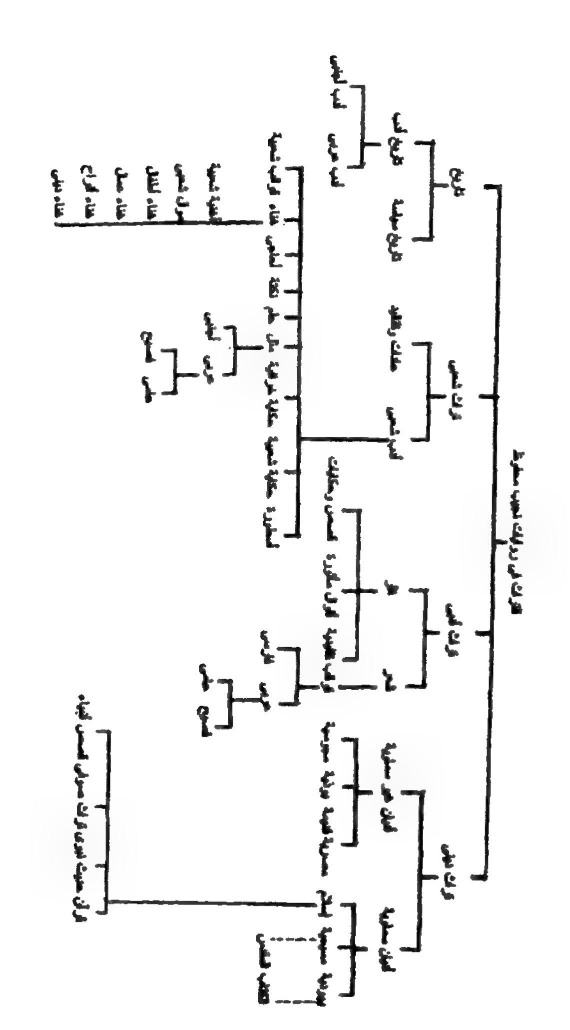
ومما سبق يبدو لنا أن التاريخ تشعب في روايات الكاتب كالآتي :



وبعد أن فرغنا من سرد نوعية العناصر التراثية في كل روايات الكاتب ، أمكننا تجميعها كما يتضح في الصفحة التالية :

"١"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ١٧١.

"٢"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٢٠٥.



وبوصولنا إلى هذا القدر من التصنيف النوعي للعناصر التراثية في روايات الكاتب ، لم يكن مرضيا لنا أن نتوقف حين بدا لنا أنه يمكننا أن نتقدم خطوة أكثر في البحث في درجة توزيع تلك العناصر التراثية ، في أشكالها المختلفة في روايات الكاتب ، حتى يمكن استبيان تكرارات تتجاوز التصنيف إلى إعطاء دلالات لها قيمتها النقدية .

غير أن هنالك ملحوظة لابد من تأكيدها وهي أن زيادة نسبة عنصر تراثي معين في التكرار وإن كانت له دلالة في حد ذاتها بوصفها بنية متكررة ، فليس هذا هو نهاية القصد، وإنما نهاية القصد تكمن في البحث في كيفية كونها موظفة توظيفا جيدا داخل السياق الروائي - بوصفها شخوصا أو أحداثا أو زمانا أو مكانا أو لغة أو شكلا - أم لا ؟ ، كما سيتضح في الفصول التالية بعد .

وبإحصاء مجموع تكرارات استدعاءات العناصر التراثية في تقسيماتها المختلفة وتقسيماتها المتعددة المذكورة سابقا في كل روايات الكاتب ، وجدنا أن عددها : (٤٤٧٣) وأنه تتوزع كالآتي : جدول رقم (١)

مج الاستدعامات التراثية الكلية	استدعاء تراث أدبي	استدعاء تراث ديني	استدعاء تراث شعبي	استدعاء تاريخ
٤٤٧٣	٢٢٥٤	١٠٦٢	٨٨٨	٢٦٩
نسبة كل تراث إلى مج الاستدعامات الكلية	%٥٠,٣٩	%٢٣,٧٦	%١٩,٨٥	%٦,٠١

وتتوزع كل رافد تراثي كالآتي :

أولا - التراث الأدبي : جدول رقم (٢)

تراث أدبي	شعر	نثر		
٢٢٥٤	١٤٤	٢١١٠		
		تراكيب تعبيرية فصيحة	أقوال مأثورة	قصص وحكايات
		١٩٩١	١١٠	٩
النسبة إلى كل رافد التراث الأدبي	%٦,٣٩	%٨٨,٣٢	%٤,٨٨	%٠,٤٠
		%٩٣,٦٠		
النسبة إلى مجموع كل الروافد التراثية	%٣,٢٢	%٤٤,٥	%٢,٤٦	%٠,٢٠
		%٤٧,١٧		

ثانيا – التراث الدينى : **جدول رقم (٣)**

تراث دينى	أديان سماوية						أديان غير سماوية		
	قرآن	حديث نبوى	تراث صوفي	قصص أنبياء	كتاب مقدس		مصرية قديمة	بوذية	مجوسية
١٠٦٢	٧٩٠	١٠٠	٤٥	٤٩	١١		٦٢	٤	١
النسبة إلى كل رافد التراث الدينى	٧٤,٤٪	٩,٤ ٪	٤,٢٪	٤,٦٪	١,٠٣٪		٥,٨٤٪	,٣٨٪	,٠٩٪
النسبة إلى مجموع كل الروافد التراثية	١٧,٧٪	٢,٢٪	١٪	١,٠٩٪	,٢٥٪		١,٣٩٪	,٠٩٪	,٠٢٪

ثالثا – التراث الشعبى : **جدول رقم (٤)**

تراث شعبى	موروث أدب شعبى									موروث عادات
	أسطورة	حكاية شعبية	حكاية خرافية	مثل شعبى	أحاجى	نكتة	غناء	حلم	غرائب شعبية	وتقاليد
٨٨٨	٢٤	٤٠	١١	١٦٦	٢	٣	٢١٠	٥	٣٠٧	١٢٠
النسبة إلى كل رافدالتراث الشعبى	٢,٧٠٪	٤,٥٪	١,٢٤٪	١٨,٧٪	,٢٪	,٣٪	٢٣,٧٪	,٦٪	٣٤,٦٪	١٣,٥٪
النسبة إلى مجموع كل الروافد التراثية	,٦٪	,٩٪	,٢٥٪	٣,٧٪	,٠٥٪	,٠٧٪	٤,٧٪	,١١٪	٦,٩٪	٢,٧٪

رابعا – التاريخ :- **جدول رقم (٥)**

التاريخ	تاريخ سياسى	تاريخ أدب	
		٥٨	
		عربى	أجنبى
٢٦٩	٢١١	٢٤	٣٤
النسبة إلى كل رافد التاريخ	٧٨,٥٪	٨,٩٪	١٢,٦٪
		٢١,٥٦٪	
النسبة إلى كل الروافد التراثية	٤,٧٪	,٥٤٪	,٧٩٪
		١,٣٪	

ومما سبق يبدو لنا أن تكرارات العناصر التراثية فى تقسيماتها المختلفة عبر روايات الكاتب ، يمكن ترتيبها حسب حجم تمثيلها فى الاستدعاء ، كالآتى :

جدول رقم (٦)

م	الاستدعاءات المتكررة	النسبة المئوية فى مجموعة التكرارات	رافدها التراثى
١	قوالب تقليدية فصيحة	٤٤,٥٪	تراث أدبى
٢	قرآن	١٧,٦٦٪	تراث دينى
٣	قوالب تقليدية شعبية	٦,٨٦٪	تراث شعبى
٤	تاريخ سياسى	٤,٧٠٪	تاريخ
٥	غناء شعبى	٤,٧٠٪	تراث شعبى
٦	مثل شعبى	٣,٧١٪	تراث شعبى
٧	شعر	٣,٢٢٪	تراث أدبى
٨	موروث عادات وتقاليد	٢,٦٨٪	تراث شعبى
٩	أقوال مأثورة	٢,٤٦٪	تراث أدبى
١٠	حديث نبوى	٢,٢٤٪	تراث دينى
١١	ديانة مصرية قديمة	١,٣٩٪	تراث دينى
١٢	قصص أنبياء	١,٠٩٪	تراث دينى
١٣	تراث صوفى	١٪	تراث دينى
١٤	حكاية شعبية	,٨٩٪	تراث شعبى
١٥	تاريخ أدب أجنبى	,٧٦٪	تاريخ
١٨	تاريخ أدب عربى	,٥٤٪	تاريخ
١٧	أسطورة	,٥٤٪	تراث شعبى
١٩	كتاب مقدس	,٢٥٪	تراث دينى
٢٠	حكاية خرافية	,٢٥٪	تراث شعبى
٢١	قصص وحكايات	,٢٠٪	تراث أدبى
١٦	حلم	,١١٪	تراث شعبى
٢٢	بوذية	,٠٩٪	تراث دينى
٢٣	نكتة	,٠٧٪	تراث شعبى
٢٤	أحاجى	,٠٥٪	تراث شعبى
٢٥	مجوسية	,٠٢٪	تراث دينى

وبتتبع توزيعات تشعبات الروافد التراثية الأربعة : الدينى ، الأدبـى ، الشـعبى ، التاريخ ؛ فى روايات الكاتب ، بدت كالآتى :

أولا – التراث الدينى :-   جدول رقم (٧)

م	روايات نجيب محفوظ	التراث الدينى								
		أديان سماوية					أديان غير سماوية			
		قرآن	حديث نبوى	تراث صوفى	قصص أنبياء	كتاب مقدس	مصرية قديمة	بوذية	مجوسية	مجـ
١	عبث الأقدار	٩٩	٥			١	٩			١١٤
٢	رادوبيس	٧١	٤			١	١٣			٨٩
٣	كفاح طيبة	٥٧	٦				١١			٧٤
٤	القاهرة الجديدة	١٨	٥	١	١					٢٥
٥	خان الخليلى	٢٦	٦	١		١				٣٤
٦	زقاق المدق	٣٦	٥		٢					٤٣
٧	السراب	١٣	٢			١				١٦
٨	بداية ونهاية	١٥	٢	١	٢	١				٢١
٩	بين القصرين	٦٣	٦	٦	٤					٧٩
١٠	قصر الشوق	٤٦	٧	٤	٥					٦٢
١١	السكرية	٢٤	٦	٢	٣	١				٣٦
١٢	أولاد حارتنا	١٢		١						١٣
١٣	اللص والكلاب	٥		٥	١					١١
١٤	السمان والخريف	٧	١		٣		١		١	١٣
١٥	الطريق	٢								٢
١٦	الشحاذ	٤								٤
١٧	ثرثرة فوق النيل	١٤	١		٢					١٧
١٨	ميرامار	١١	١	١	٣	١				١٧
١٩	المرايا	١٣	٢	١	١					١٧
٢٠	الحب تحت المطر	٨	٢		١					٩
٢١	الكرنك	٣	١							٤
٢٢	حكايات حارتنا	٣٧	٥		١					٤٣
٢٣	قلب الليل	١٢	٣	٤	١	١		١		٢٢
٢٤	حضرة المحترم	١٢	٣		٤					١٩
٢٥	ملحمة الحرافيش	٥٣	٦	١	٥	١				٦٦
٢٦	عصر الحب	١٣	٢							١٥
٢٧	أفراح القبة	١٢	٢		١					١٥
٢٨	ليالى ألف ليلة	٤٠	٥	١٢	٢					٥٩
٢٩	الباقى من الزمن ساعة	١٠	٢	١	٢	١		٣		٢٠
٣٠	أمام العرش	٣					٦			٩
٣١	رحلة ابن فطومة	٩								٩
٣٢	العائش فى الحقيقة	١٠	١	٤		١	٢٢			٣٨
٣٣	يوم قتل الزعيم	٩	٣		٢					١٤
٣٤	حديث الصباح والمساء	١٣	٤		٣					٢٠
٣٥	قشتمر	١١	٢							١٣
	مجـ	٧٩٠	١٠٠	٤٥	٤٩	١١	٦٢	٤	١	١٠٦٢

ثانيا - التراث الأدبي :-

جدول رقم (٨)

م	روايات نجيب محفوظ	تراث أدبي				
		شعر	نثر			
			تراكيب تقليدية	أقوال مأثورة	قصص وحكايات	مجـ
١	عبث الأقدار	٦	٣٧٨	٤	٢	٣٩٠
٢	رادوبيس	٥	٣٦٥	٥		٣٧٥
٣	كفاح طيبة	٦	٣٥٩	٥		٣٧٠
٤	القاهرة الجديدة	٩	١٨	٥		٣٢
٥	خان الخليلي	٥	١٨	٤		٢٧
٦	زقاق المدق	٦	٢٣	٤		٣٣
٧	السراب	٢	٣٥	٢		٣٩
٨	بداية ونهاية	٥	٣٣	٤		٤٢
٩	بين القصرين	٧	٨٤	١٢	٣	١٠٦
١٠	قصر الشوق	٧	٤٨	١١		٦٦
١١	السكرية	٦	٣٩	٦		٥١
١٢	أولاد حارتنا		١٤			١٤
١٣	اللص والكلاب	١	١٠			١١
١٤	السمان والخريف	٢	٢٥	١		٢٨
١٥	الطريق	١	٥			٦
١٦	الشحاذ	٢	١٢	٢		١٦
١٧	ثرثرة فوق النيل	٢	٦	٢		١٠
١٨	ميرامار	٢	٢١	٣		٢٦
١٩	المرايا	٨	٧	٨		٢٣
٢٠	الحب تحت المطر	٣	١٢	١		١٦
٢١	الكرنك	٢	٧			٩
٢٢	حكايات حارتنا	٥	٤٨	٢		٥٥
٢٣	قلب الليل	١	٤٣	٢		٤٦
٢٤	حضرة المحترم	٣	١١	٤		١٨
٢٥	ملحمة الحرافيش	١٤	٥٧	٢		٧٣
٢٦	عصر الحب	٣	١٥	٢		٢٠
٢٧	أفراح القبة	٣	١٦	٤		٢٣
٢٨	ليالي ألف ليلة	١٢	٦٢	٣	٢	٧٩
٢٩	الباقي من الزمن ساعة	٤	٥٥	٣		٦٢
٣٠	أمام العرش		٥	١		٦
٣١	رحلة ابن فطومة		٥١			٥١
٣٢	العائش في الحقيقة	٣	٧٣	٢		٧٨
٣٣	يوم قتل الزعيم	٣	٥	٣	٢	١٣
٣٤	حديث الصباح والمساء	٢	٨	١		١١
٣٥	قشتمر	٤	٢٣	٢		٢٩
	مجـ	١٤٤	١٩٩١	١١٠	٩	٢٢٥٤

ثالثا - التراث الشعبي :- جدول رقم (٩)

م	روايات نجيب محفوظ	تراث شعبي										مجـ
		موروث أدب شعبي									موروث عادات وتقاليد	
		أسطورة	حكاية شعبية	حكاية خرافية	مثل	أحاجي	نكتة	غناء	قوالب شعبية	حلم		
١	عبث الأقدار	١	١	١				٣	٦			١٢
٢	رادوبيس		١					١	٥			٧
٣	كفاح طيبة	١	١					٣	٥			١٠
٤	القاهرة الجديدة				٧			٣	٢			١٢
٥	خان الخليلي		١		٩	١	٢	٧	٥		٨	٣٣
٦	زقاق المدق				٩			١	٦		٧	٢٣
٧	السراب		٢					٥	٥		٣	١٥
٨	بداية ونهاية				٧			٣	٤		٣	١٧
٩	بين القصرين	١	١		١٢			٢٦	١٥		١١	٦٦
١٠	قصر الشوق	١	١		١٧			٢١	٢١		١٠	٧١
١١	السكرية		١		١٣			١٢	١٥		٨	٤٩
١٢	أولاد حارتنا				٩			١٩	٦		١٠	٤٤
١٣	اللص والكلاب				٢			٥	٣		٣	١٣
١٤	السمان والخريف	١			١١			١	١٥			٢٨
١٥	الطريق				١			١٠	١		٢	١٤
١٦	الشحاذ		٢	١	٢			٤	٢			١١
١٧	ثرثرة فوق النيل	١			٥	١	١	٣	١			١٢
١٨	ميرامار				٢			٣	٤			٩
١٩	المرايا	١	٢	١	١			٥	١٢		٢	٢٤
٢٠	الحب تحت المطر				٢				١			٣
٢١	الكرنك							٢	١			٣
٢٢	حكايات حارتنا	٣	٤		٥			١٨	٤٧	٣	١٥	٩٥
٢٣	قلب الليل	٢	٤	٣	٢			٧	١٩		١	٣٨
٢٤	حضرة المحترم	١		١	١				٢		٢	٧
٢٥	ملحمة الحرافيش	٤	٣		١٨			٢٠	٢٥		١١	٨١
٢٦	عصر الحب		١		٤			٣	١		٢	١١
٢٧	أفراح القبة	١	٢		٢			١	٤		٢	١٢
٢٨	ليالي ألف ليلة	١	٨		٥			٣	١٣		٧	٣٧
٢٩	الباقي من الزمن ساعة	١	٢		٢			١	٢٤	٢	٧	٣٩
٣٠	أمام العرش								١			١
٣١	رحلة ابن فطومة				٢				٥			٧
٣٢	العائش في الحقيقة			٤				١٢	٧			٢٣
٣٣	يوم قتل الزعيم				٨			٣	١		١	١٣
٣٤	حديث الصباح والمساء	١	٢		٥			٣	١٢		٣	٢٦
٣٥	قشتمر	٣	١		٣			٢	١١		٢	٢٢
	مجـ	٢٤	٤٠	١٠	١٦٦	٢	٣	٢١٠	٣٠٧	٥	١٢٠	٨٨٨

رابعا – التاريخ :-

جدول رقم (١٠)

م	روايات نجيب محفوظ	التاريخ السياسي	تاريخ الأدب		مجـ
			عربي	أجنبي	
١	عبث الأقدار				
٢	رادوبيس				
٣	كفاح طيبة				
٤	القاهرة الجديدة	١٢	٢	٤	١٨
٥	خان الخليلي	٤	٤		٨
٦	زقاق المدق	٥			٥
٧	السراب	٢			٢
٨	بداية ونهاية	٤	١		٥
٩	بين القصرين	١٣			١٣
١٠	قصر الشوق	١٧	٢	٥	٢٤
١١	السكرية	٢٢	١	٧	٣٠
١٢	أولاد حارتنا				
١٣	اللص والكلاب	٣			٣
١٤	السمان والخريف	٧	١		٨
١٥	الطريق				
١٦	الشحاذ	٤	١		٥
١٧	ثرثرة فوق النيل	٤٢	٤	٣	٤٩
١٨	ميرامار	٩		٢	١١
١٩	المرايا	٧	١	٢	١٠
٢٠	الحب تحت المطر	٣		٢	٥
٢١	الكرنك	٤		١	٥
٢٢	حكايات حارتنا	١	١	١	٣
٢٣	قلب الليل	٣		١	٤
٢٤	حضرة المحترم	٦	١		٧
٢٥	ملحمة الحرافيش	١٥			١٥
٢٦	عصر الحب			٢	٢
٢٧	أفراح القبة	١٠	٤	٣	١٦
٢٨	ليالي ألف ليلة	٢			٢
٢٩	الباقي من الزمن ساعة	٦			٦
٣٠	أمام العرش				
٣١	رحلة ابن فطومة				
٣٢	العائش في الحقيقة				
٣٣	يوم قتل الزعيم	٢		١	٣
٣٤	حديث الصباح والمساء	٦			٦
٣٥	قشتمر	٢	١	١	٤
	مجـ	٢١١	٢٤	٣٤	٢٩٦

ولقد أمكن توزيع التـاريخ السياسـى علـى عصـور التـاريخ المختلفة ، لمعرفـة درجـة الاستدعاءات ، التى يمكن أن تعطى دلالات فنية ، كالآتى :-

جدول رقم (١١)

التاريخ													
فرعوني	فارسي	قبطي	روماني	خلفاء راشدون	أموي	عباسي	طولونية	فاطمية	أيوبية	سلاجقة	جنوب شرق آسيا	أوربا حديث	مصري حديث	عدد
٥٧	٣	٣	٢	٢	٣٢	١٨	٣	٢	٢	١	٢	١٥	٤٥	٢١١

ولقد تم حساب نسبة توزيع تكرارات استدعاءات العناصر التراثية في كل رواية من روايات الكاتب ، فبدت كالآتي :-

جدول رقم (١٢)

م	روايات نجيب محفوظ	مجموع الصيغ في كل رواية	النسبة في المجموع الكلي
١	عبث الأقدار	٥١٦	٪١١,٥٤
٢	رادوبيس	٤٧١	٪١٠,٥٣
٣	كفاح طيبة	٤٥٤	٪١٠,١٥
٤	القاهرة الجديدة	٨٧	٪١,٩٥
٥	خان الخليلي	١٠٢	٪٢,٢٨
٦	زقاق المدق	١٠٤	٪٢,٣٣
٧	السراب	٧٢	٪١,٦١
٨	بداية ونهاية	٨٥	٪١,٩١
٩	بين القصرين	٢٦٤	٪٥,٩٥
١٠	قصر الشوق	٢٢٣	٪٤,٩٩
١١	السكرية	١٦٦	٪٣,٧١
١٢	أولاد حارتنا	٧١	٪١,٥٩
١٣	اللص والكلاب	٣٨	٪,٨٥
١٤	السمان والخريف	٧٧	٪١,٧٢
١٥	الطريق	٢٢	٪,٤٩
١٦	الشحاذ	٣٦	٪,٨٠
١٧	ثرثرة فوق النيل	٨٨	٪١,٩٧
١٨	ميرامار	٦٣	٪١,٤١
١٩	المرايا	٧٤	٪١,٦٥
٢٠	الحب تحت المطر	٣٣	٪,٧٤
٢١	الكرنك	٢١	٪,٤٧
٢٢	حكايات حارتنا	١٩٦	٪٤,٣٨
٢٣	قلب الليل	١١٠	٪٢,٤٦
٢٤	حضرة المحترم	٥١	٪١,١٤
٢٥	ملحمة الحرافيش	٢٣٥	٪٥,٢٥
٢٦	عصر الحب	٤٨	٪١,٠٧
٢٧	أفراح القبة	٦٦	٪١,٤٨
٢٨	ليالي ألف ليلة	١٧٧	٪٣,٩٦
٢٩	الباقي من الزمن ساعة	١٢٧	٪٢,٨٤
٣٠	أمام العرش	١٦	٪,٣٦
٣١	رحلة ابن فطومة	٦٧	٪١,٥٠
٣٢	العائش في الحقيقة	١٣٩	٪٣,١١
٣٣	يوم قتل الزعيم	٤٣	٪,٩٦
٣٤	حديث الصباح والمساء	٦٣	٪١,٤١
٣٥	قشتمر	٦٨	٪١,٥٢
	مجـ	٤٤٧٣	

وأمكننا بعد ذلك ، إعادة ترتيب روايات نجيب محفوظ حسب نسبة توزيع تكرارات استدعاءات العناصر التراثية فيها ، فبدت كالآتي :-

جدول رقم (١٣)

م	روايات نجيب محفوظ	مجموع الصيغ في كل رواية	النسبة للمجموع الكلي
١	عبث الأقدار	٥١٦	٪١١,٥٤
٢	رادوبيس	٤٧١	٪١٠,٥٣
٣	كفاح طيبة	٤٥٤	٪١٠،١٥
٤	بين القصرين	٢٦٤	٪٥,٩٠
٥	ملحمة الحرافيش	٢٣٥	٪٥,٢٥
٦	قصر الشوق	٢٢٣	٪٤,٩٩
٧	حكايات حارتنا	١٩٦	٪٤,٣٨
٨	ليالي ألف ليلة	١٧٧	٪٣,٩٦
٩	السكرية	١٦٦	٪٣,٧١
١٠	قلب الليل	١٥٦	٪٢,٤٦
١١	العائش في الحقيقة	١٣٩	٪٣,١١
١٢	الباقي من الزمن ساعة	١٢٧	٪٢,٨٤
١٣	زقاق المدق	١٠٤	٪٢,٣٣
١٤	خان الخليلي	١٠٢	٪٢,٢٨
١٥	ثرثرة فوق النيل	٨٨	٪١,٩٧
١٦	القاهرة الجديدة	٨٧	٪١,٩٥
١٧	بداية ونهاية	٨٥	٪١,٩١
١٨	السمان والخريف	٧٧	٪١,٧٢
١٩	المرايا	٧٤	٪١,٦٥
٢٠	السراب	٧٢	٪١,٦١
٢١	أولاد حارتنا	٧١	٪١,٥٩
٢٢	الشحاذ	٦٨	٪١,٥٢
٢٣	رحلة ابن فطومة	٦٧	٪١,٥٠
٢٤	أفراح القبة	٦٦	٪١,٤٨
٢٥	ميرامار	٦٣	٪١,٤١
٢٦	حديث الصباح والمساء	٦٣	٪١,٤١
٢٧	حضرة المحترم	٥١	٪١،١٤
٢٨	عصر الحب	٤٨	٪١,٠٧
٢٩	يوم قتل الزعيم	٤٣	٪,٩٦
٣٠	اللص والكلاب	٣٨	٪,٨٥
٣١	الشحاذ	٣٦	٪,٨٠
٣٢	الحب تحت المطر	٣٣	٪,٧٤
٣٣	الطريق	٢٢	٪,٤٩
٣٤	الكرنك	٢١	٪,٤٧
٣٥	أمام العرش	١٦	٪,٣٦
	مج	٤٤٧٣	

وبعد ، فماذا أفدنا من البحث في توزيع درجة استدعاءات العناصر التراثية بروافدها الأربعة وتشعباتها المختلفة في روايات الكاتب ؟ .

أعتقد أن الصورة قد اتضحت أمامنا إلى حد كبير على النحو التالي :

أولا – أمكننا معرفة مدى انتشار كل رافد تراثي في روايات الكاتب بالدقة ، الأمر الذي ما كان لنا أن نعرفه لولا الحصر ، فمثلا عند تحديدنا لنوعية الروافد الأربعة ، حددناها حسب أهميتها في خيالنا فكانت : التراث الديني – لما له من مكانة في النفوس –، التراث الأدبي ، التراث الشعبي ، التاريخ ، وتبين لنا بعد الحصر أن التراث الأدبي هو الذي كان ينبغي أن يوضع في المقدمة وذلك لغلبة نسبته "١" .

ثانيا – أمكننا تحديد مدى انتشار تشعبات التراث الواحد ، فمثلا وجدنا في رافد التاريخ "٢" أن الكاتب يستخدم تاريخ الأدب الأجنبي أكثر مما يستخدم تاريخ الأدب العربي، الأمر الذي لم يرد في حسابنا عند البحث في النوعية . وفي رافد التراث الديني"٣" وجدنا كذلك أن الديانة المصرية القديمة تفوق في استدعاتها التراث الصوفي وقصص الأنبياء والكتاب المقدس . وفي رافد التراث الشعبي "٤" وجدنا سيادة القوالب التقليدية الشعبية يليها الغناء الشعبي فالمثل الشعبي على حساب الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية . وفي التاريخ وجدنا سيادة التاريخ الفرعوني فالمصري الحديث على كل عصور التاريخ المختلفة "٥" .

ثالثا – أمكننا تحديد نسبة انتشار التشعبات التراثية المختلفة في الروافد التراثية الأربعة وليس في رافد تراثي واحد ، فمثلا سادت نسبة القوالب التقليدية الفصيحة على كل التشعبات ، كذلك وجدنا أن القرآن الكريم يحتل المرتبة الثانية في روافد الكاتب التراثية "٦"،

"١"- انظر جدول رقم (١) .

"٢"- انظر جدول رقم (٥) .

"٣"- انظر جدول رقم (٢) .

"٤"- انظر جدول رقم (٤) .

"٥"- انظر جدول رقم (١١) .

"٦"- انظر جدول رقم (٦)

الأمر الذى لم يرد فى الحسبان عند دراسة النوعية .

رابعا - أمكننا تحديد نسبة الاستدعاءات التراثية فى كل رواية من روايات الكاتب"١"، الأمر الذى حدا بنا إلى إعادة ترتيبها حسب تدرج نسب الاستدعاءات ، حيث وجدنا أن الترتيب الزمنى لإنتاج الروايات عند الكاتب ليس مواكبا للترتيب فى تدرج نسب استدعاءات التراث ، فمثلا ، وجدنا الصدارة ما زالت للروايات الثلاثة التاريخية : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة (١٩٣٩ - ١٩٤٣-١٩٤٤م) ، إلا أن التى تليها ليست القاهرة الجديدة (١٩٤٥م) ، ولكن حكايات حارتنا (١٩٧٥م) ، وهكذا ... ، واتضح أن أقل الروايات استدعاء للتراث هى : الطريق (١٩٦٤م) والكرنك (١٩٧٤م) وأمام العرش (١٩٨٣م) .

خامسا - أمكننا معرفة توزيع نسبة كل شعبة تراثية فى كل روايات الكاتب "٢"، فمثلا وجدنا سيادة القرآن الكريم فى عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة وبين القصرين وقصر الشوق وملحمة الحرافيش وحكايات حارتنا ، ووجدنا سيادة الحديث النبوى فى خان الخليلى وبين القصرين وقصر الشوق وحكايات حارتنا وجدنا سيادة التراث الصوفى فى ليالى ألف ليلة وسيادة قصص الأنبياء فى ملحمة الحرافيش وقصر الشوق ووجدنا سيادة الديانة المصرية القديمة فى العائش فى الحقيقة وسيادة البوذية فى الباقى من الزمن ساعة والمجوسية فى السمان والخريف ، كما وجدنا سيادة الشعر فى ليالى ألف ليلة والقاهرة الجديدة ، وزادت القوالب التقليدية الفصيحة فى عبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة وحكايات حارتنا والعائش فى الحقيقة ، ووجدنا الأقوال المأثورة سائدة فى قصر الشوق وبين القصرين ، والقصص والحكايات فى بين القصرين ، وتاريخ الأدب العربى فى خان الخليلى وثرثرة فوق النيل وأفراح القبة ، وتاريخ الأدب الأجنبى فى السكرية وقصر الشوق والقاهرة الجديدة وثرثرة فوق النيل ، ووجدنا سيادة الأسطورة فى حكايات حارتنا وملحمة الحرافيش وأشتمر وقلب الليل ، أما الحكاية الشعبية فسادت فى حكايات حارتنا وقلب الليل

"١"- انظر جدول رقم (١٢)

"٢"- انظر الجداول أرقام (١٠،٩،٨،٧) .

والحكاية الخرافية سادت في العائش في الحقيقة وقلب الليل ، ووجدنا المثل الشعبي سائدا في ملحمة الحرافيش وبين القصرين وقصر الشوق والسكرية والسمان والخريف ، والغناء الشعبي وجدناه سائدا في بين القصرين وقصر الشوق وأولاد حارتنا وحكايات حارتنا وملحمة الحرافيش والباقي من الزمن ساعة ، والحلم في ملحمة الحرافيش والباقي من الزمن ساعة ، وساد تراث العادات والتقاليد في حكايات حارتنا وملحمة الحرافيش وحديث الصباح والمساء . وساد استدعاء التاريخ السياسي في ثرثرة فوق النيل والسكرية وقصر الشوق وبين القصرين .

سادسا – أمكننا معرفة أن الاستدعاءات التراثية ظلت مواكبة لإنتاج الكاتب في كل رواياته ، باتفاق في نوعيتها وباختلاف في درجاتها .

وبوصولنا إلى تحديد نوعية المصادر التراثية الأربعة التي شكلت التراث في روايات نجيب محفوظ وهي : الرافد الأدبي والرافد الديني والرافد الشعبي ورافد التاريخ ، وبعلمنا أنها ظلت تعمل في كل روايات الكاتب قاطبة بطريقة جزئية ؛ لم يكن ذلك بالنسبة لنا هو نهاية المطاف ، فلقد تبين لنا من خلال البحث أن من بين هذه الروافد ، ما ثار على وضعه الجزئي ونما وتضخم وتشكل ليحتل العمل الروائي بطريقة كلية ويكون كائنا روائيا جديدا على النحو التالي :

م	الرافد التراثي المشكل	الرواية المشكلة
١	رافد التاريخ الفرعوني	عبث الأقدار
٢	رافد التاريخ الفرعوني	رادوبيس
٣	رافد التاريخ الفرعوني	كفاح طيبة
٤	رافد التاريخ العام	أمام العرش
٥	رافد التاريخ الفرعوني	العائش في الحقيقة
٦	الرافد الشعبي	ملحمة الحرافيش
٧	الرافد الشعبي	ليالي ألف ليلة
٨	الرافد الديني	أولاد حارتنا
٩	الرافد الأدبي	رحلة ابن فطومة

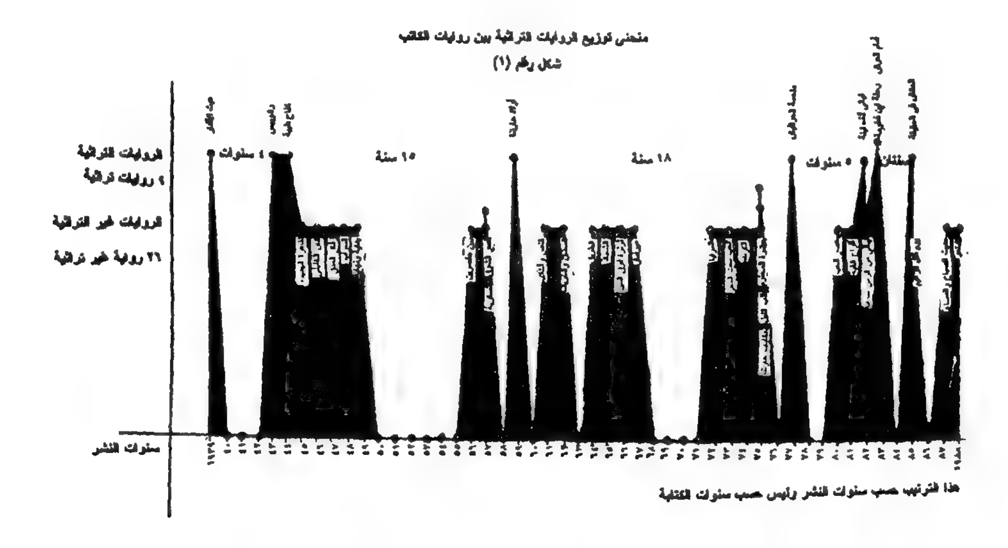
جدول رقم (١٤)

ولا شك أن هذه الروايات تراثية ، باحتوائها التراث فى الشكل وفى المضمون ، الأمر الذى يختلف مع بقية روايات الكاتب غير التراثية .

ويتضح من الجدول رقم (١٤) ، أن الصدارة كانت للتاريخ ، بل مثل التاريخ الفرعونى أكثر من نصف ما نما وتضخم من روافد تراثية ، يليه الرافد الشعبى فالدينى فالأدبى ، وقد قام الباحث برسم منحنى لتوضيح ماهية التفاعل بين الروايات التراثية والروايات غير التراثية فى إبداع الكاتب كما يتضح فى الشكل رقم (١) فى الصفحة التالية:

منحنى توزيع الروايات التراثية بين روايات الكاتب

شكل رقم (١)



هذا الترتيب حسب سنوات النشر وليس حسب سنوات الكتابة

وبتحليلنا للمنحنى السابق ، وجدنا الروايات التراثية ظلت متوازية ومصاحبة للروايات غير التراثية ، عبر امتداد سنوات إبداع الكاتب ، على الرغم من وجود فواصل زمنية تمتد فى بعض الأحايين لتصل إلى (١٥ – ١٨) عاما من التوقف عن كتابة الرواية التراثية ، فبعد توقفه عن كتابة الرواية التراثية بعد كفاح طيبة يعود بعد (١٥) عاما ليكتب أولاد حارتنا ، ثم يغوص فى أعماله الأخرى غير التراثية (١٨) عاما ، ليصعد بعدها بملحمة الحرافيش ، وبعدها يتوقف (٥) سنوات ليعود بليالى ألف ليلة وأمام العرش ورحلة ابن فطومة ، ثم يتوقف سنتين ليعود بالعائش فى الحقيقة .

ومن الملحوظات الطريفة ، أنه كتب ثلاث روايات تراثية متقاربة التواريخ وهى : عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة (١٩٣٩-١٩٤٣-١٩٤٤م) ، فى بداية نتاجه الأدبى ، وفى قرب أخريات نتاجه ، عاد وكتب أربع روايات تراثية أخرى متقاربة التواريخ وهى : ليالى ألف ليلة – أمام العرش – رحلة ابن فطومة – العائش فى الحقيقة (١٩٨٢- ١٩٨٣-١٩٨٣- ١٩٨٥م) ، أى أنه بدأ نتاجه بثلاث روايات تراثية ، ثم قبل أن يختم نتاجه بأربع روايات تراثية .

كذلك أحرج ظهور العائش فى الحقيقة بوصفها رواية تاريخية فى عام (١٩٨٥م) ، الذات النقدية التى كانت قد استقرت على تقسيم تاريخ الكاتب الأدبى إلى مراحل : مرحلة تاريخية ومرحلة واقعية ومرحلة نفسية ومرحلة فلسفية ، وإلا فلماذا عاد الكاتب بالعائش فى الحقيقة بوصفها رواية تاريخية بعد المرحلة النفسية ؟ .

وكما هو واضح فإن الكاتب أنتج (٣٥) رواية ، كانت نسبة الروايات التراثية منها كالآتى :

روايات الكاتب	روايات تراثية	روايات غير تراثية
٣٥	٩	٢٦
النسبة	٢٥,٧٪	٧٤,٣٪

أى أن ربع نتاج الكاتب تقريبا كان من الروايات التراثية ، ونصف الروايات التراثية تقريبا كان مستمدا من رافد التاريخ ، كالآتى :

روايات الكاتب التراثية	الرافد الأدبي	الرافد الديني	الرافد الشعبي	التاريخي
٩	١	١	٢	٥
النسبة	٪١١,١	٪١١,١	٪٢٢,٢	٪٥٥,٦

وبعد ، فلقد اتضح لنا من خلال كل ما سبق ، أن الروافد التراثية بتشعباتها وعناصرها المختلفة ، عملت عند الكاتب بصورتين .

١- الصورة الأولية : وفيها انخرطت الروافد التراثية بتشعباتها وعناصرها المختلفة في نسيج أى رواية ، سواء أكانت تراثية أم غير تراثية ، في الشكل أم في المضمون أم في الشكل والمضمون ، مثل تلك العناصر التراثية (القرآن الكريم – الحديث النبوى – القوالب التقليدية الفصيحة – القوالب التقليدية الشعبية – المثل الشعبي – التاريخ الفرعوني .. إلخ) ، الداخلة في نسيج رواية رحلة ابن فطومة (رواية تراثية) أو الداخلة في نسيج رواية زقاق المدق (رواية غير تراثية) .

٢- الصورة الكلية : وفيها نما رافد تراثي واحد وتضخم ليحتل العمل الروائي كلية ، سواء في الشكل أو في المضمون أو في الشكل والمضمون ، مثل تضخم رافد التاريخ ليكون روايات تاريخية خمس هي : عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة – أمام العرش – العائش في الحقيقة ، ومثل تضخم رافد التراث الأدبي ليكون رواية واحدة هي : رحلة ابن فطومة ، ومثل تضخم رافد التراث الديني ليكون رواية واحدة هي : أولاد حارتنا .

ويجدر بنا أن نذكر أن لكل رافد تراثي مما سبق – سواء عمل مستقلا بطريقة كلية في الروايات التراثية أم عمل متشعبا بطريقة جزئية في الروايات التراثية وغير التراثية – طريقة ودلالة في استدعائه ، طريقة ودلالة في توظيفه ، طريقة ودلالة في تمثيل أو تحوير أو تمويه عناصره الخام التراثية إلى سياق فني روائي له طاقاته الإبداعية على المستويات الخمسة المشكلة لتقنيات الرواية وهي : الأحداث – الشخصيات – الزمان والمكان – اللغة – الشكل ، الأمر الذى سنبينه –تفصيلا– في الفصول الخمسة التالية .

الفصل الأول

توظيف الحدث التراثى فى بناء الحدث الروائى

تمهيد :

المبحث الأول : توظيف جزئى للحدث التراثى:

١- توظيف الشكل .

٢- توظيف المضمون .

٣- توظيف الشكل والمضمون .

المبحث الثانى : توظيف كلى للحدث التراثى :

١- توظيف الشكل .

٢- توظيف المضمون .

٣- توظيف الشكل والمضمون .

تمهيد:

مجموعة من المصطلحات المتشابكة "١" ، هي أول ما يطالعنا ونحن بصدد دارسة الحدث الروائي ، يستدعي بعضها بعضا ، وتتداعى في الأذهان ، وكأنها مترادفات ، على الرغم مما يبدو بينها من بعض التشابكات ، التي لن نتعمق في إزالتها إلا بالقدر الذي يبين ملامح كل منها ، ويمكن اختزالها في أربعة مصطلحات هي : الحكاية Tale والحبكة Plot والصراع Conflect والحدث Action .

ويبدو في كثير من التعريفات ، أن الحدث والحكاية وجهان لعملة واحدة هي الفعل القصصي ، فالحكاية هي " مجموعة من الأحداث التي تقع أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز، تدفعهم إلى فعل ما يفعلون " "٢" ، والحدث هو "الحكاية الفعلية التي تقوم بها الشخصيات " "٣".

غير أنه ينبغي أن نؤكد اتساع الحكاية عن الحدث ، الأمر الذي بسببه يمكن للحكاية أن تتكون من حدث واحد أو من مجموعة من الأحداث .

والفرق بين الحبكة والحكاية (الأحداث) ، يتمثل في أن الحبكة تمثل " سلسلة من الحوادث ، يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج ، فإذا قلنا : مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ، فهذه حكاية ، أما إذا مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا فهذه حبكة " "٤" ، بمعنى أنها تعين " سلسلة الأحداث في قصة ما ، والقاعدة التي تربط بعضها ببعض " "٥" ، لذا يتطلب من القاص " أن يوجد في كل حدث وانفعال ، روابط عديدة بسوابقها

"١"- مثل : الحادثة - الحدث - الحكي - الحكاية - القص - الفعل - الحركة - العقدة - الصراع - الحبكة - البداية - الوسط - النهاية .

"٢"- د. يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠م ، ص ٢٨.

"٣"- د. طه وادي : دارسات في نقد الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م ، ص ٣٢.

"٤"- أم. فورستر : أركان القصة ، ترجمة : كمال عياد ، دار الكرنك ، ١٩٦٠م ، ص ١٠٥.

"٥"-إدوين موير : بناء الرواية ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، بدون تاريخ ، ص ١١.

كلما أمكن ذلك " "١" ، وهذه الروابط ليست عشوائية ، تعمل كيفما اتفق ، ولكن " يحكمها المنطق ؛ أي كل حدث يقود إلى الآخر ، فالحبكة لها بداية تؤدي إلى الوسط ثم إلى نهاية يحكمها هي الأخرى نوع من النظام " "٢" .

وإذا كان فورستر Forster "٣" قد فصل بين الحكاية والحبكة ، وجعل كلتيهما ركنين أساسيين في بناء الرواية ، وإذا كان تشارلتون Charlton "٤" قد اعتبر أن القصة إذا خلت من الحبكة لا تعد قصة فنية ؛ فإن هلبرين Helperin قد جزم بعدم ضرورة وجودهما معا في الرواية ، ويرى أنه برغم ضرورة " أن يكون لأي رواية حكاية ، تمثل العمود الفقري ، الذي يقوم بناؤها عليه ، لكنها قد لا تحتاج إلى الحبكة " "٥" .

وتمثل الفرق بين الحكاية (الأحداث) والصراع في كون الأخير دراما Drama "ومعناها في اليونانية الفعل أو الحدث في تعبيره فنيا عن الأبعاد النفسية " "٦" ، وبذلك فليس كل الأحداث تصلح لأن تتصف بالدرامية ، فالحدث الدرامي " هو الذي يثير في النفس نوعا معينا من الصراع المؤدي إلى سلوك أو تصرف أو تفكير معين " "٧" .

"١"- برنار دي لوتو : عالم القصة ، ترجمة : د. محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ، ١٩٦٩م ، ص ٣.

"٢"- Marjorie , Boulton , The Anatomy of the novel , (london, Routledge and kegan Paul, 1975), P.45.

"٣"- أم. فورستر : أركان القصة ، ص ١٠٦.

"٤"- هـ ب. تشارلتون : فنون الأدب ، تعريب : ذكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥م ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ .

"٥"- Jhon , Halperin , The theory of the novel . New Essays , (London , Oxford University , Bress, Inc., 1974) , P. 38.

"٦"- د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط٣ ، ١٩٧٧ م ، ص ١٥٩.

"٧"- د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة في الرواية المصرية ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٢، ص ٨٢.

ومما سبق يتضح لنا ، أن لب الحكاية حدث ، ولب الحبكة حدث ، ولب الصراع حدث ، وأن البداية حدث والوسط حدث والنهاية حدث ، وأن العقدة ما هي إلا لحدث وأن الحل ما هو إلا لحدث ؛ فلا غرو إذن أن جعلنا الحدث محور الدراسة .

ولقد حفلت روايات نجيب محفوظ ، بزخم هائل من الأحداث ، التي بدأت وتنامت وتشابكت ، لتشكل عالم كل رواية وتسمه بميسم خاص ، يختلف في كنهه عن الأخريات ، سواء اتكأت على مفردات الواقع المعاش (المعاصرة) ، أم اتكأت على مفردات الواقع الماضي (التراث) .

ولتقسيم الأحداث إلى أحداث معاصرة وأخرى تراثية ؛ خطورة لا تختلف عن خطورة فصل الرأس عن الجسد ، فالفرد المعاصر يصنع أحداثه في الحياة / الرواية ، بذخيرة محتشدة من الماضي ، ومنبثة - إذابة - في وعيه أو لا وعيه ، وما حركته الآنية سوى حلقة في سلسلة طويلة مليئة بالحركات السابقة .

كذلك تكمن هذه الخطورة، في فصل الحدث التراثي الموظف عن الحدث الروائي ، ودراسته بمعزل عن تفاعلاته مع العناصر الأخرى المشكلة للبناء الروائي مثل : الشخوص والزمان والمكان واللغة والشكل ، وخروجا من هذا المزلق الخطير ، ستتم معالجة الحدث التراثي الموظف ، في تفاعله مع الحدث الروائي ، على اعتبار أن الحدث الروائي " حدث كلي ، بشكل كائنا عضويا ناميا متآزرا ، بحيث لو حذف منه جزء أو تغير موقعه في النسق التعبيري ، اختلت كل الأجزاء ، ومن ثم فإنه لا يمكن للجزء أن ينفرد بأداء وظيفة معينة مستقلة عن الأجزاء الأخرى ، لأنه يستمد وظيفته وتأثيره من تفاعله وعلاقاته ببقية أجزاء الحدث التي تكون بناء الرواية " "١" .

وتمثل الأحداث التي استقاها الكاتب من التراث - والتي اصطلحنا على تسميتها بالأحداث التراثية - وجودها بطريقتين : الأولى : ويتم فيها توظيف الحدث التراثي بطريقة جزئية في كل روايات الكاتب ، والثانية : ويتم فيها توظيف الحدث التراثي بطريقة كلية في بعض روايات الكاتب ، والأمر - تفصيلا - ستضح في المبحثين التاليين .

"١"- د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة في الرواية المصرية ، ص ٤٤.

المبحث الأول : التوظيف الجزئي للحدث التراثي .

وتم فيه انخراط الحدث التراثي الذي أعيد انتاجه ، وجعله بطريقة جزئية في صلب نسيج أية رواية من روايات نجيب محفوظ ، عاملا بوجوده ومن خلال تفاعله مع بقية الأحداث الروائية الأخرى ، غير التراثية التي تسم الرواية في النهاية بميسمها الخاص .

والأحداث التي انخرطت في ذلك ، ترافدت من ينابيع ثلاثة ، جبلتها الصفة والهوية في التأثير والدلالة وهي :

(أ) - رافد التراث الأدبي .

(ب) - رافد الدين .

(جـ) - رافد التاريخ .

وتمثل رافد التراث الأدبي فيما أعيد إنتاجه لبعض مضامين أحداث حياة أبي العلاء المعري "١" . وتمثل رافد الدين فيما أعيد إنتاجه لشكل أحداث قصة طوفان نوح "٢"، وفيما أعيد إنتاجه لمضمون بعض أحداث قصص الأنبياء ، مثل سيدنا يونس "٣" ، وسيدنا موسى "٤" ، وسيدنا محمد "٥" . وكذلك فيما أعيد إنتاجه لشكل ومضمون بعض أحداث القصص الديني الصوفي المتواترة عن المرسي أبي العباس "٦" . وتمثل رافد التاريخ فيما أعيد إنتاجه لمضمون بعض أحداث المماليك في تاريخهم الطويل مع المصريين "٧". والأمر - بالتفصيل - يتبدى فيما يلي .

"١"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ١١٤.

"٢"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٨ : ٦٠.

"٣"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧.

"٤"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٠٦ ، ١٠٧.

"٥"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٣٠.

"٦"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٧ ، ٨.

"٧"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦ ،٧.

١- توظيف الشكل :

ويتم فيه إعادة نسج بعض الأحداث الروائية على منوال (شكل) الحدث التراثى ، لكن بمادة خام (مضمون) جديدة ، تختلف كلية عن المادة الخام القديمة التى سقط شكلها التراثى .

من ذلك مثلا : إعادة إنتاج شكل بعض أحداث قصة موسى وفرعون فى قصة ددف مع فرعون وابنه فى عبث الأقدار ، ص ٢١٠ ، ٢٢٤ ، وما تم إعادة إنتاجه لشكل نفس القصة فى قصة جبل والأفندى فى أولاد حارتنا ، ص ١٢٧، ١٢٩.

وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث قصة موسى والخضر فى الأحداث التى جرت فى حفل نيروز هانم والحوار الدائر بين محجوب عبدالدايم والصحفى أحمد بدير فى القاهرة الجديدة ص ٩٣ : ٩٨ . وماتم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث نوح وابنه فى حكاية عاشور الناجى وأولاده ، ومحاولة إقناعهم بالهجرة معه إلى الخلاء والجبل فرارا من الشوطة التى اجتاحت الحارة فى ملحمة الحرافيش ص ٥٨ : ٦٠. وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث قصة فرعون والصرح الذى شيده ليطلع على إله موسى ، فى حكاية جلال عبدربه والمئذنة العالية التى شيدها ومحاولة بحثه عن الخلود فى ذات الرواية ص ٤٣٢.

وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث قصة موسى وزليخة فى أحداث حكاية بكر وخضر ورضوانة فى ذات الرواية أيضا ص ١٦١ : ١٦٧. وص ١٧٠ : ١٧١. وما تم إعادة إنتاج شكله لبعض أحداث قصص آدم وموسى وعيسى ومحمد فى حكايات أدهم وجبل ورفاعة وقاسم فى أولاد حارتنا فى الصفحات التالية ص ١١ : ١١٢ ، وص ١١٥ : ٢١٠ ، وص ٢١٣ : ٣٠٥، وص ٣٠٩ : ٤٤٣.

وسنكتفى هنا بتحليل نموذج واحد من الأمثلة السابقة خشية التكرار والإطالة والتسطيح .

فمثلا فى ملحمة الحرافيش نجد بعض أحداث حكاية عاشور الناجى تتفق فى بنائها

مع بعض أحداث قصة الطوفان التي برغم اختلاف تفاصيل بنائها بين الكتب السماوية "١" وبين التراث الشعبي للأمم المختلفة "٢" ؛ فإن هذا البناء الشكلي يمكن اختزاله كالآتي :

١- تحقق فساد الناس .

٢- إخبار من الله بالكارثة .

٣- تبليغ الخبر .

٤- استجابة قليل من الناس .

٥- رفض قليل من الناس .

٦- إعداد وسيلة النجاة .

٧- الكارثة .

٨- النجاة لمن استجاب .

٩- الهلاك لمن رفض .

١٠- العمران مرة أخرى .

ودون الدخول في مضمون أحداث كل خطوة من الخطوات السابقة، لأن ما تم توظيفه وإعادة إنتاجه منها هو بناؤها الشكلي وليس المضمون ، الذي يمكن لو عقدنا مقارنة بين اختلافات أحداثه كما تواترت في الكتب السماوية والتراث الشعبي، أن نزجي كثيرا من الصفحات، تتعدى الفائدة التي تمت في تحديد شكل الأحداث في الخطوات السابقة .

على أنه سيتم إحالة بعض أحداث حكاية عاشور الناجي إلى الهامش أسفل الصفحات بالقدر الذي يوصل بناءها الشكلي في ارتباطاته مع بعض أحداث الحكاية التراثية للطوفان.

"١"- انظر : قصة الطوفان في القرآن الكريم في السور التالية وآياتها : الأعراف (٥٩ : ٦٩) ، يونس (٧١ : ٧٣) ، هود (٢٥ : ٨٩) ، الأنبياء (٧٦ : ٧٧) ، المؤمنون (٢٣ : ٣٠) ، الشعراء (١٠٥ : ١٢٢) ، العنكبوت (١٤ : ١٥) ، الصافات (٧٥ : ٨٢) ، القمر (٩ : ١٧) ، نوح (١:٢٦) . وانظر : قصة الطوفان في الكتاب المقدس في سفر التكوين الإصحاح السادس والسابع الثامن والتاسع .

"٢"- انظر : قصة الطوفان في التراث الشعبي للأمم المختلفة بالتفصيل في : جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم (التوراة) ، جـ ١ ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٥٩ : ٣١٦ .

وبوضع بعض أحداث حكاية عاشور الناجي في موازاة البناء الشكلي لحادثة الطوفان نتأكد من المماثلة كالآتي :

١- فساد أهل الحارة .

٢- إخبار أبي عفرة لعاشور بالهجرة إلى الجبل .

٣- تبليغ عاشور الأمر لأسرته ولأهل الحارة .

٤- رفض أولاده وشيخ الحارة للأمر .

٥- استجابة فلة زوجته ومعها ابنه شمس الدين .

٦- إعداد الكارو وسيلة للهجرة .

٧- فيضان القيء والإسهال يجتاح الحارة .

٨- النجاة لعاشور وفلة وشمس الدين .

٩- الموت لكل أهل الحارة .

١٠- بداية العمران في الحارة على يد عاشور وفلة وشمس الدين .

تبدأ حكاية عاشور الناجي خطواتها الأولى ، في موازاة بناء شكل حكاية الطوفان ، بمجرد عودة درويش زيدان إلى الحارة ، بعد خروجه من السجن ، ليفتح خمارة بموافقة أكيدة من الحكومة ، وبحماية مضمونة من فتوة الفترة ورجاله . ويجد عاشور الناجي الطيب المستقيم القوى نفسه في مواجهة درويش زيدان ، الشيطان الكبير، الذى بدأ بمجرد عودته إفساد الناس وإذهاب عقولهم بما يشربونه عنده من بوظة وبما يلعبونه عنده من قمار في السيجة ، وبما تبثه البنت فلة الشيطانة الصغيرة والتي تعمل عنده في الدعارة .

وتمتد خيوط الفساد لتصل إلى بيته ، وهو الطيب المستقيم الذى تربى في كنف الشيخ عفرة زيدان ، حافظ كلام الله ، وهو الذى رفض العمل مع الفتوات بلطجيا ، ومع درويش زيدان قاطعا للطريق . وذات يوم يرجع إلى بيته فيجد أولاده في حالة سكر بين ، يتشاجرون بعد مقامرة على السيجة ، فلا يتردد في ضربهم وفي وصفهم بالأوباش ، وعندما تصده زوجته لا يتردد في أن يخبرها بأن لا فائدة منها ، وفي يوم آخر يجدهم يتشاجرون على فلة في الخمارة ، وعندما ينهرهم يفرون من البيت والحارة .

ويلخص الكاتب أسباب فساد الأولاد بموضوعية شديدة – من خلال تداعي أفكار عاشور الناجي– لا يلقي فيها باللوم على الخمارة فقط ، بل على الظروف التي دفعت بهم إلى هناك والتي تتمثل في فساد جميع أهل الحارة " وفكر عاشور في أمر أولاده بقلق ، لم يفلح أحدهم في الكتاب ، لم يجد أحد منهم عناية من والديه لانشغالهما بعملهما المتواصل ، لم يحظوا بما حظي هو به في كنف الشيخ عفرة ، تشربوا بعنف الحارة وخرافاتها وغابت عنهم فضائلها ، حتى قوته لم يرثها أحد منهم ، لم يتعلق أحدهم به أو بأمه ، حبهم سطحي متقلب ، قلوبهم متمردة من قديم ، وإن لانت بالصمت ، لا موهبة ولا ميزة ، سيظلون صبيانا ولن يترقى أحد منهم إلى درجة معلم أبدا ، وها هم يهرعون إلى البوظة عند أول إشارة ولن يقفوا عند حد " "١" .

ويحاول عاشور أن يجتث جذور الفساد ، لكنه يفشل أول ما يفشل مع أولاده ، فلا يبقى عنده المسوغ لإصلاح الناس ، ويقدم على فعل واحد ، يراه منقذا لنفسه ولأولاده ولجميع أهل الحارة من الدعارة ، حيث يتزوج من فلة ، وبذلك تستقيم ، ويستقيم حال الناس ، لكن الأمور لا تتغير كثيرا ، ونراه يتساءل محزونا "– حارتنا لم يشيد بها سبيل للعطشى ولا زاوية للمصلين بعد ، فكيف تقام بها بوظة " "٢" .

ونرى فلة تسائله بعد أن حدثها عن الخير ، بسؤال يؤكد فساد كل أناس الحارة"٣" :

"١"– نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٣٥.

"٢"– المصدر السابق ، ص ٣٢.

"٣"– لا يبتعد الكاتب كثير عن أسباب تحقق الفساد في التراث ، فالكتاب المقدس يعزو فساد الناس إلى تصورات أفكار القلب الشريرة " ورأى الرب أن شر الإنسان قد كثر في الأرض ، وأن كل تصور أفكار قلبه إنما هو شرير كل يوم " سفر التكوين ، الإصحاح السادس . ويعزو القرآن الكريم ذلك إلى تكذيبهم لنبيهم نوح عليه السلام " فكذبوه فنجيناه ومن معه في الفلك وجعلناهم خلائف وأغرقنا الذين كذبوا بآياتنا " سورة يونس الآية (١٠) . وتعزو أساطير سكان جزر بولوتزيا وميكرونيزيا في الباسفيك أن " الإله تاأورا – وهو خالق العالم وفق أساطيرهم – غضب في العصور الأولى على الناس لعصيانهم أوامره ، فحول العالم إلى بحر غرقت الأرض تحته " جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم ، جـ١ ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، ص ٢٣٤ .

" – وما جدوى الخير مع أناس لا خير فيهم ؟ " "١"، ثم يبدأ هؤلاء الناس ، الذين لا خير فيهم ، يموتون واحدا فى إثر آخر ، ويعزون ذلك إلى القيء والإسهال ، اللذين اجتاحا الحارة .

ومع أن هذا الموت موت حقيقى ، ينتقل فيه الفرد إلى ربه جسدا وروحا ، إلا أننا نلمح أن المقصود ربما يكون – بداية – موتهم الروحى كبشر ، نتيجة لارتكاسهم فى خمارة درويش زيدان ، وعجز عاشور الناجى عن السمو بمشاعرهم وسلوكهم .

ويتجلى هذا فى بعض الإشارات الخاصة من الكاتب والتى تظهر فى قول حميدو شيخ الحارة : "– إنها الشوطة تجيء لا يدرى أحد من أين ، تحصد الأرواح إلا من كتب له السلامة "٢" ، ويربط هذه المقولة بالعلاج الذى فرضه ، والذى يتلخص فى "– تجنبوا البوظة والقهوة والغرز ! ...... ، – النظافة ، النظافة "٣" ، فالنظافة وسلامة الأرواح فى تجنب البوظة والقهوة والغرز .

وإذا كانت البوظة تحمل بدلالات سلبية تجر البشر إلى حضيض المشاعر والتى جاهد عاشور فى إزاحتها عن الحارة ؛ فإن القصد من سلامة الأرواح هنا ، يتمثل فى الدلالات الإيجابية المعاكسة ، التى تخرج بالموت من محيط الموت التقليدى إلى الموت المعنوى – بداية – أى أنه لن يموت فى هذه الحارة إلا من مات معنويا فى الأساس وهذه دلالة تمثل إرهاصا بما سيحدث بعد ذلك من طوفان الموت .

ويؤكد ما ذهبنا إليه من اعتبار الكاتب للموت بأنه حياة ، أن الموت لا يكون حياة إلا فى حالة التخلص من القيم السلبية فى المجتمع " تفاقم الأمر واستفحل ، دبت فى ممر القرافة حياة جديدة .. يسير فيه النعش وراء النعش ، يكتظ بالمشيعين ، وأحيانا تتتابع النعوش كالطابور ، فى كل بيت نواح ، بين ساعة وأخرى يعلن عن ميت جديد " "٤" .

"١"– نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٨ .

"٢"– المصدر السابق ، ص ٥٥.

"٣"– المصدر السابق ، ص ٥٤.

"٤"– المصدر السابق ، ص ٥٥.

وإذا كانت القيم السلبية هي سبب الكارثة ، فإن الاتجاه إلى رمز القيم الإيجابية يكون واردا لدرء ما حدث ، ومن ثم كان الاتجاه إلى الله – بداية – من قول عاشور " إذن فهو غضب الله " "١" ، وقول حميدو " اذكروا ربكم وارضوا بقضائه " "٢" ، واتجاه الناس خاشعين بعد أن تحقق الفساد واستحكم الأمر إلى ما سرده الكاتب " ولهجت أصوات معوجة بالأوراد والأدعية والاستغاثة بأولياء الله الصالحين "٣"، ونلاحظ ما في لفظة معوجة من دلالات توحي باضطرارهم إلى ذلك ، وبعدم إخلاصهم في الدعاء ، وبالإعياء الشديد الذى هم فيه من كثرة انغماسهم في احتساء البوظة ، وهذه الدلالات تؤكد ما ذهبنا إليه من استشراء الفساد بين الناس .

ولما كان الموت فرادى ، فإن أحدا لم يكن ليتنبأ بحلول الكارثة وموت أهل الحارة جميعا إلا من نجا منهم ، وتبدأ الخطوة الثانية في بناء الحكاية بمعرفة عاشور الناجي لهذه الكارثة حدسا ورؤية في الحلم عندما رأى الشيخ عفرة زيدان " نام ساعتين ، رأى وسط الحارة الشيخ عفرة زيدان ، هرع نحوه مجذوبا بالأشواق ، كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطوتين ، هكذا اخترق الممر والقرافة نحو الخلاء والجبل ، وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكتم واستيقظ في غاية من القهر" "٤" .

وتتضح تفاصيل الحلم عندما يفسره لزوجته هكذا :

"- حلمت حلما مذهلا .

.....

- ماذا حلمت يارجل ؟

- أبي عفرة أراني الطريق .

- إلى أين ؟

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٤.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٥٦.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٥٥.

"٤"- المصدر السابق ، ص ٥٧.

- إلى الخلاء والجبل !
- إنك ولا شك تهذى .
- بل رأيت الموت ورائحته شممت .
- وهل الموت يعاند ياعاشور ؟
- الموت حق والمقاومة حق .
- ولكنك تهرب !
- من الهرب ما هو مقاومة ! " "١" .

فهل هذه المقاومة مقاومة للقيم السلبية التى تمثلت فى الموت وتطلبت الهرب منه ؟ وهل الموت الذى رآه وشم رائحته هوالإخبار"٢" بما سيحل بالحارة من كارثة ؟ ، ربما ، فللكاتب مراوغات شتى فى اللعب بدلالات الألفاظ " بما يشبه الشحنة الرمزية التى تفجر ينابيع المعانى فى الذهن " "٣" .

وتتوالى الأحداث بعد ذلك ، فيبدأ عاشور فى دعوة أهله أولا ، ثم أهل الحارة ثانيا ، فى الهجرة معه إلى الجبل ، فتوافقه قلة وتقول له :

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٨.

"٢"- يحدثنا الكتاب المقدس أن الإخبار تم مباشرة لنوح عن طريق القول المباشر " فقال الله لنوح نهاية كل بشر قد أتت أمامى ، لأن الأرض امتلأت ظلما منهم ، فها أنا مهلكهم مع الأرض " الكتاب المقدس ، سفر التكوين ، الإصحاح السادس . ويحدثنا القرآن الكريم أن الإخبار تم عن طريق الوحى " وأوحى إلى نوح أنه لن يؤمن من قومك إلا من قد آمن ، فلا تبتئس بما كانوا يفعلون ، واصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبنى فى الذين ظلموا إنهم مغرقون " هود (٣٥ : ٤٩) . وتحدثنا الأساطير الشعبية الهندية القديمة عن الطوفان الكبير أن سمكة هى التى أخبرت (مانو) - الذى كان يعبد الآلهة - وهو يغتسل ، بأمر الطوفان الكبير " فى الصباح ، أحضروا الماء لمانو كى يغتسل ، كما تعود الناس أن يحضروا الماء لغسل الأيدى ، وبينما كان مانو يغتسل أمسكت يده بسمكة قالت له : استمع إلى سوف أنقذك ، فسألها مانو : من أى شىء سوف تنقذيننى ؟ فأجابته السمكة : سوف يأتى طوفان يحمل معه كل هذه المخلوقات ، ومن هذا الطوفان سوف أنقذك "، جيمس فريزر : الفولكلور فى العهد القديم (التوراة) ، جـ ١ ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، ص ٢١٣.

"٣"- د. رجاء عيد : قراءة فى أدب نجيب محفوظ ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م ، ص ٧٥.

"- لا أحد لي سواك ، سوف أتبعك "١" ، ويرفض أولاده حسب الله ورزق الله وهبة الله وزوجته السابقة زينب ويقولون له : "- أرزاقنا هنا ، ولا مجال لنا سواه " "٢" ، ويرفض شيخ الحارة ويصيح به :

"- افعل بنفسك ما تشاء ولكن لا تغرر به أحدا وإلا أبلغت عنك القسم " "٣" .

ويبدأ عاشور في مغادرة الحارة ، ويصف الكاتب رحلته بألفاظ موحية ، تستقطب المعاني التراثية الكبيرة " هاجر عاشور مع الفجر ، وتحركت به الكارو نحوالقبو كما تفعل في مواسم القرافة ، تربعت فوق سطحها المترجرج فلة ، محتضنة شمس الدين ، أمامها بقجة مكتظة ، وراءها أجولة من الفول السوداني وبلاليص الليمون والزيتون المخلل وزكائب من العيش المقدد ، ولما خلصت العربة إلى الساحة ، استقبلتها تراتيل آخر الليل وهي تشدو :

جز آستان تو ام در جهان بناهى نيست

سر مرا بجز أين در حواله كا هى نيست "٤"

استمع عاشور إليها بحزن ، ثم دعا لحارته بالهداية من أعماق قلبه ، واخترق الممر الطويل ، ثم شق سبيله بين القبور ، قبور لا تكاد تغلق حتى تفتح ثانية ، ثم انتهى إلى الخلاء ، غمره تيار خفيف بارد ، منعش ودود " "٥" .

ويتضح من القطعة السابقة ، هذا الجو الغامض السديمي الذى اختار له الكاتب ظلام

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٨.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٥٩.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٦١.

"٤"- ترجمت الأبيات إلى اللغة العربية هكذا :

في هذه الدنيا ليس لي غير عتبتك ملجأ

وليس لرأسي غير بابك ملاذا ومرجعا

نقلا من : د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، ص ٢٣٦ ، حيث قام بالترجمة د. رجاء جبر

"٥"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٦١ ، ٦٢.

الليل ليحرك فيه الكارو وليلصق صفة المترجرج بسطحها لتقترب في دلالتها من سفينة نوح المترجرجة دوما بين الأموات ، والذى اختارله أيضا هذه التراتيل الفارسية الغامضة في اللغة والمعنى ، والتي ربما لو ترجمت لأفسدت ذلك الغموض الآسر، الذى يوحي بصوت الكون المهمهم ، عندما تتلاشى كل الأصوات ، وينداح الكون في سديم الطوفان .

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه – بداية – من أن موت الحارة هو معنوى بالدرجة الأولى ؛ دعاء عاشور لقومه بالهداية وهو في طريق الخلاص وكأنها المحك الأول في الكارثة .

وإذا كان تيار الماء هو الذى جرف سفينة نوح ، فهذا ما حدث – مجازيا – للتيار الذى حمل الكارو ، وجعلها تخترق الممر الطويل وتشق سبيلها بين القبور، لينتهي بعد أن استوت الكارو على الخلاء ، إلى تيار خفيف بارد منعش ودود .

ولكي تتحقق الموازاة التراثية أيضا في بعض التفصيلات ، جعل الكاتب فلة تحمل معها فوق الكارو ، بقجة مكتظة وأجولة فول سوداني وبلاليص ليمون وزيتون مخلل وزكائب من العيش المقدد "١" :

وفي غيبة عاشور وفلة وشمس الدين في الخلاء والجبل ، مات أهل الحارة جميعا ، وتحقق طوفان نوح ولكن عن طريق الشوطة أو الفيضان الذى اجتاحهم بالإسلوب العلمي الحديث : القيء والإسهال ، وهما خلاصة الكوليرا . ولا يجد الكاتب وصفا للكارثة غير وصف الطوفان التراثي المنفجر من الأرض والهابط من السماء " ماذا يحدث بحارتنا ،

"١"– يحدثنا الكتاب المقدس أن نوح أخذ معه في السفينة بعد بنيه ونسائهم وامرأته ، " من كل حي من كل ذى جسد اثنين ، من كل تدخل إلى الفلك لاستبقائها معك ، تكون ذكرا وأنثى ، من الطيور كأجناسها ومن البهائم كأجناسها ومن كل دبابات الأرض كأجناسها ، اثنين من كل تدخل إليك لاستبقائها ، وأنت فخذ لنفسك من كل طعام يؤكل واجمعه عندك فيكون لك ولها طعاما " ، سفر التكوين ، الإصحاح السادس . ويحدثنا القرآن الكريم أن الله سبحانه وتعالى أمر سيدنا نوح " فاسلك فيها من كل زوجين اثنين وأهلك إلا من سبق عليه القول " ، المؤمنون (٢٣ : ٣٠) . وفي أساطير قبيلة تلينجيت ، وهي قبيلة هندية ذات شأن في ألاسكا ، نصحهم الغراب الذى أنبأهم بحدوث الطوفان أن يحملوا في مراكبهم المؤن اللازمة لهم . جيمس فريزر : الفولكلور في العهد القديم (التوراة) ، جـ١ ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، ص ٢٨٥.

ليس اليوم كالأمس ، ولا كان الأمس كأول أمس ، أمر خطير طرأ ، من السماء هبط ، أم من جحيم الأرض انفجر ؟ " "١" .

وبعودة عاشور الناجي إلى الحارة ، تتحقق له النجاة مرتين ، مرة عندما أنقذه الشيخ عفرة زيدان وهو طفل لقيط ، ملقى بجوار حائط التكية ، ومرة عندما رجع إلى الحارة سالما بعد نهاية الشوطة . ويتحقق لشمس الدين النجاة أيضا ، ليحمل لقب الطيبة والاستقامة ويصبح – مجازا– شمس الدين الناجي ، الذى سيظهر فيما بعد من أحداث تماثل سيرة والده . وتتحقق لقلة النجاة مرة أخرى ، بعد أن أنجاها عاشور من الدعارة ، ومن براثن درويش زيدان ؛ ويتحقق بقية بناء الشكل التراثى الذى ينبئ بخراب العمران لمن لم يهاجر مع عاشور وبعودة العمران لمن استجاب لعاشور .

ولا يلزم الكاتب نفسه ، وهو بصدد إعادة إنتاج الشكل التراثى لحادثة الطوفان ؛ بحتمية التتابع الزمنى لخطوات البناء الشكلى ، من ذلك تمهيده لظهور الشوطة فى الحارة على الإنباء بها عن طريق الحلم بالشيخ أبى عفرة ، على خلاف حادثة الطوفان التى تم الإنباء بها – بداية – قبل الطوفان .

وفى تمثل حادثة الطوفان ما يقرب عاشور من صفات البشارة والنبوة ، ويؤكد استحالة العيش بقيم الملائكة على الأرض ، وتأصل الشرور فى البشر، وأن المشكلة ليست فى فساد مجموعة من البشر ، لو زالوا لزال الشر معهم ، ولكن المشكلة فى عدم قدرتنا على التغلب على شرورنا وتوجيهها فى الاتجاه السليم .

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٣.

٢- توظيف المضمون :

ويتم فيه إعادة إنتاج بعض مضامين الأحداث التراثية فى شكل جديد يختلف كلية عن الشكل التراثى الذى ورد به المضمون وذلك عن طريقين :

أ- مزج الحدث التراثى بالحدث الروائى :

ويتم فيه إعادة إنتاج الحدث التراثى ممتزجا مع الحدث الروائى ، بدرجة يصعب معها معرفة ما هو روائى وما هو غير روائى .

ولقد تم ذلك عن طريق تكنيك تيار الوعى Stream of Consciousness ، الذى " يعتمد على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذى تقع به على الذهن " "١" ، وهذا الترتيب هو الذى يقوم بعملية المزج بين الأحداث التراثية وغير التراثية ، ويتجلى هذا فى أوضح صورة فى ثرثرة فوق النيل ، حيث يخرج الحدث من التراث ويتشخص حيا مع الحدث الروائى ، ولنتتبع ذلك فى سرد الكاتب عن تداعيات أنيس زكى " أخرج من الدرج محبرة وراح يملأ القلم ، عليه أن يعد البيان من جديد ، حركة الوارد، لا حركة البتة فى الحقيقة ، حركة دائرية حول محور جامد ، حركة دائرية تتسلى بالعبث ، حركة دائرية ثمرتها الدوار، فى غيبوبة الدوار تختفى جميع الأشياء الثمينة ، من بين هذه الأشياء ، الطب والعلم والقانون والأهل المنسيون فى القرية الطيبة ، والزوجة والابنة الصغيرة تحت غشاء الأرض وكلمات مشتعلة بالحماس دفنت تحت ركام من الثلج ، ولم يبق فى الطريق رجل وأغلقت الأبواب والنوافذ ، وثار الغبار لوقع سنابك الخيل ، وصاح المماليك صيحات الفرح فى رحلة الرماية ، كلما عثروا على آدمى فى مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفا لتدريبهم ، وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون ، وتصرخ الثكلى (الرحمة يا مملوك) فينقض عليها الصائد فى يوم اللهو ، بردت القهوة وتغير مذاقها ، وما زال المملوك يضحك ملء شدقيه ، وحل الصداع مكان الخيال وما زال المملوك يضحك وهم يطلقون اللحى ويثيرون الغبار ويفرحون بالأبهة والتعذيب ، ودب نشاط مرح

"١"- د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ٢١.

فى الحجرة القاتمة مؤننا بوقت الانصراف " "١" .

ولا يمكن المزج بين تلك الأحداث : التراثية والروائية ، بهذا الشكل الذى هى عليه ، إلا كما قال الكاتب عن طريق الخيال ، والذى يمثله هنا تيار الوعى ، الذى يستطيع أن يمزج بين تلك الأحداث ويدفعها فى دوامة تصم أنيس ذكى بالدوار والحيرة ، وتشخص حالة الذهول ، واختلاط الأوراق ، وتشابه الليلة بالبارحة ليتأصل القهر ، فالأحداث الماضية تتابعت بعد " مقابلة (توبيخية) مع المدير العام " "٢" ، و " تهدف إلى إعطاء الإحساس بالقهر والإحباط " "٣" ، وتأكيد كون " القهر القديم معادلا للقهر الجديد " "٤" ، وبذلك يصبح استدعاء الحادثة التراثية عبارة عن مغامرة فى وجدان البطل وضميره "٥" ، تكشف عن " خيبة الأمل المتوقعة فى أى محاولة لجبر الصدع والعودة بهذا الإنسان إلى الحياة العادية " "٦" .

وفى تهويمة "٧" أخرى من تهويمات أنيس ذكى يختلط الواقعى بالفانتازيا Fantasy فى تيار وعيه ، على غرار ما يحدث فى حكايات ألف ليلة وليلة :

" – ما آخر نكتة ؟

فأجاب مصطفى راشد :

– لم يعد هناك من نكات مذ أصبحت حياتنا نكتة سمجة .

"١"– نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦، ٧.

"٢"– د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ١٠٧.

"٣"– المرجع السابق ، نفس الصفحة .

"٤"– د. رجاء عيد : قراءة فى أدب نجيب محفوظ ، رؤية نقدية ، ص ٣١٥.

"٥"– د. نبيل راغب : قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ، ص ٢١٧ .

"٦"– محمود الربيعى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ١٠٥ .

"٧"– سنكتفى بالمثالين السابقين لأن بقية الأحداث التراثية المضفرة لا تخرج عن تأكيد التصور الذى ذهبنا إليه ، والأمثلة الباقية تتابعت فى الرواية فى الصفحات التالية : ص ٤ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٦١ ، ٨٥ .

ورنا إلى الظلمة خارج الشرفة فرأى حوتا هائلا يقترب فى هدوء من العوامة ، إنه ليس بأغرب ما رأى النيل عند جثوم الليل ، لكنه فغر فاه هذه المرة كأنما يعتزم التهام العوامة ، وتواصل الحديث بين المساطيل بلا مبالاة ، فقرر أن ينظر ما يحدث بلا مبالاه : وإذا بالحوت يتوقف عن التقدم وإذا به يغمز بعينيه وهو يقول (أنا الحوت الذي نجى يونس من الموت) ، ثم تراجع واختفى " "١" .

وربما نستشعر من المزج السابق بين الحدث التراثي والروائي ، دلالتين :

الأولى – تتمثل فى ذلك التخبط والذهول الذى تعيشه الشخصية فى تأرجحها بين الأزمنة ، فما أن تدرك أنها تعيش فى الحاضر حتى ترتد إلى الماضي ، وما أن تدرك أنها تعيش فى الماضى حتى ترتد إلى الحاضر ، فافتقدة الأرض الصلبة التى تسببت الأوضاع المعاصرة فى زلزلتها ، مما جعل الكاتب يرمز لها بالعوامة التى " تعطى إحساسا بنوع من الحياة يتأرجح على حافة الواقع وهى تهتز لمجرد وقع الأقدام " "٢" ، فهؤلاء المثقفون الذين يجتمعون فى العوامة ، تتمثل مأساتهم فى قول على السيد : " – لكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا ، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدى شيئا " "٣" ، لذلك فهم دائما مغيبون بين الحشيش والنساء ، عيونهم مثل أنيس ذكى تنظر " إلى الداخل وليس إلى الخارج كبقية خلق الله " "٤" ، وفى الداخل تتحول رءوسهم إلى " مجرد شاشة عرض تتوالى عليها صور الملهاة أو المأساة الإنسانية " "٥" .

الثانية – تتمثل فى طبيعة الحادثة التراثية المضفرة ، والتى تمثل نجاة سيدنا يونس عليه السلام ، وكأن أنيس ذكى يطلب النجاة لبلده أولا ولنفسه وشلته ثانيا ، لكن ذلك لم يتحقق ،

"١"– نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧.

"٢"– د. محمود الربيعي : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ١٠٢.

"٣"– نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٠.

"٤"– المصدر السابق ، ص ٩ .

"٥"– د. رجاء عيد : قراءة فى أدب نجيب محفوظ ، رؤية نقدية ، ص ٣٠ .

فالحوت تراجع واختفى ، دون فعل شىء ، غيرتحقق استقطاب " البعد الميتافيزيقى Metaphysic والبعد الواقعى " "١" ، فى ثوب واحد ، وهذا " من شأنه أن يدرج مأساته هو الشخصية ومأساة هؤلاء الناس (أى أهل العوامة) فى المأساة الإنسانية العامة " "٢" .

وهكذا يفيد مزج الحدث التراثى فى الحدث الروائى فى إبداء " موقف أنيس ذكى وكأنه مؤرخ لأزمة الإنسان على الأرض ، باحث عن سر قدره فى معاناة الانكسار تحت وطئة العصور الظالمة " "٣"، على خلاف ما لو تم استدعاء الحدث التراثى مع الحدث الروائى بطريقة (القص واللزق) دون تضفير ومزج ، والتى ربما أفادت كثيرا على مستوى التوازن والانتباه ، لكنها تضر كثيرا بالدلالة إذا تم الاستدعاء على مستوى الذهول وفقد الاتزان .

ب- لصق الحدث التراثى بالحدث الروائى :

ويتم فيه إعادة إنتاج الحدث التراثى ملتصقا جنبا إلى جنب مع الحدث الروائى بدرجة يمكن معها معرفة ما هو روائى وما هو غير روائى "٤" .

ولقد تم ذلك عن طريق تقنيات Techniques ثلاثة :

"١"- د. غالى شكرى : المنتمى ، دارسة فى أدب نجيب محفوظ ، ص ٤١٢.

"٢"- د. لطيفة الزيات : الشكل الروائى عند نجيب محفوظ ، مجلة الهلال ، القاهرة ، فبراير ١٩٧٠م ، ص ٦٦ .

"٣"- د. فاطمة الزهراء محمد : الرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدارسات ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص ٢١٨.

"٤"- مثل : عبث الأقدار ص ٧٣ ، ١٣٠ ، السراب ص ٤١٤ ، السكرية ص ٣٦٠ ، ٣٧٧ ، السمان والخريف ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص ١٨٨. ، ميرامار ص ٤٨ ، ١٢١ ، المرايا ص ٥ ، الحب تحت المطر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ٢١ ، الكرنك ص ٢٢ ، حكايات حارتنا ص ٩ ، ١٦٦ ، قلب الليل ص ١٢٣ ، حضرة المحترم ص ٥١ ، ٦٢ ، ٨٩ ، ١٠٩ ، ملحمة الحرافيش ص ٤٥ ، ٢٢٢ ، ٣٤٦ ، ٣٩٠ ، ٣٩٦ ، عصر الحب ص ٣١ ، أفراح القبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ١٤٢ ، ليالي ألف ليلة ص ١٠٩ ، الباقى من الزمن ساعة ص ٢٨ ، حديث الصباح والمساء ص ١٠٦ .

١- الحوار مع الآخر Dialogue :

وتمثل هذا في قلب الليل ، حين استدعيت أحداث قصة الرسول الكريم محمد بن عبدالله ، على لسان جعفر الراوى فى حواره مع صاحبه ، بعد أن تحول توهمه المريض بأهمية الدور الذى يؤديه فى الحياة ، وبخطورة الرسالة المنوطة به فى إصلاح الكون ؛ إلى حقيقة ماثلة فى ذهنه ، يحيا من أجلها ويموت فى سبيلها :

" - خطر لى ذات مرة أنه توجد أوجه شبه بين حياة النبى وحياتى !

وتريثت قليلا ولكننى لم أعلق ، فواصل حديثه :

- فقد توفى والدى وأنا دون الوعى وتوفيت أمى وأنا لم أكد أجاوز الخامسة من عمرى ، فتكفلنى جدى ، ثم تصورت خروجى من قصر جدى نوعا من الهجرة .

- ولكن النبى لم يهاجر من أجل المغامرة .

- كلا .. كلا .. إنه تشابه وليس مطابقة .. ثم جاء زواجى من سيدة ذات حسب تكبرنى فى العمر ، وكيف وجدت فى المناخ الذى هيأته لى فرصة طيبة للدراسة والتفكير ، تأملت ذلك فخطر لى أننى سأكون صاحب رسالة أيضا ..

فتساءلت ضاحكا : - رسالة دينية ؟

- لتكن رسالة من نوع جديد ، ولكن سرعان ما فتنتنى الفكرة فبت أسيرا لها ..

وواليت الدراسة والتفكير " "١".

والملاحظ أن الحدث التراثى تم إلصاقه بالحدث الروائى - موازاة - دون مزج (حياة النبى وحياتى) ، إفادة للسياق فى تحقيق أقصى درجات التطرف فى المفارقة وذلك بوضع حياة الرسول الكريم فى مقابلة حياة جعفر الراوى ، ويعضد من ذلك استخدام الحدث التراثى - مناقشة وحوارا - على مستوى الوعى التام ، وبذلك تبدى المأساة شاخصة فى السياق من جسارة المقارنة فى الوقت الذى تمضى فيه " الحركة فى الرواية منسابة بلا

"١"- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٣٥ .

عائق ، مشروطة بطبيعة الشخصيات " "١" ، دون نتوء سياقي للحدث التراثي ، وذلك بفضل تكنيك الحوار مع الآخر ، الذى " هو أكثر الطرق مناسبة لتزويد المشهد بالمساعدات الوصفية والتحليلية والإخبارية التى يتطلبها " "٢" .

٢- الحوار مع النفس Monologue :

وتمثل هذه فى بين القصرين ، حين استدعى السيد أحمد عبدالجواد ، حدث غزوة الخندق ، حين كان الرسول الكريم يعمل فى حفر الخندق وذلك حين ساقه الإنجليز وهو عائد من سهرته آخر الليل ، ضمن من ساقوا من رجال لردم حفرة كان الثوار قد حفروها لوقف تقدمهم فى تقاطع إحدى الشوارع الرئيسية ، فما لبث السيد أحمد عبدالجواد أن وجد نفسه ومقاطف التراب فوق كتفه والبنادق مصوبة إلى صدره :

" رباه إن التراب يملأ أنفى وعينى ، ياسيدنا الحسين ، امتلئ .. امتلئ .. أما كفاك هذا التراب كله ؟! يابن بنت رسول الله ، غزوة الخندق .. هكذا دعاها سيدنا الواعظ ، كان عليه الصلاة والسلام يعمل مع العاملين ويرفع التراب بيديه ، كافرون وكافرون ، لماذا ينتصر كافرو اليوم " "٣" .

وفى لجوء الكاتب لاستدعاء حدث غزوة الخندق ، يعطى تبريرا وخروجا من الموقف يتفق مع كرامة السيد أحمد عبدالجواد ، وفكرته عن نفسه ، وبذلك ينزاح توتر الشخصية لفعل الرسول ذلك ، كذلك يقدم ضوءا يكشف عن ميكانيزمات Mechanisms الدفاع فى صراعها مع الحدث ، وعزاء تستطيع به أن تواصل سبيلها إلى بقية الحدث .

وربما نرى فى " كلام السيد أحمد عبد الجواد ثورة وتمردا على الموقف الذى ألزمه

"١"- د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ٣٧٤.

"٢"- برنار دى فوتو : عالم القصة ، ترجمة : د. محمد مصطفى هدارة ، ص ٢٦٧.

"٣"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٣٠ .

إياه المجتمع " "١" ، لكن ذلك لا يتعدى حدود القول إلى الفعل ، وهذا يتفق مع شخصية أحمد عبدالجواد التي لم تشارك في الحياة السياسية بأي نصيب وافر ، بل تعدى ذلك إلى زجر ابنه فهمي عندما علم بأمر مشاركته في المظاهرات .

والملاحظ أن استخدام الكاتب لتكنيك الحوار مع النفس أفاده كثيرا " في تقديم المحتوى النفسي للشخصية ، والعمليات النفسية لديها – دون التكلم على نحو جزئي أو كلي – في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود " "٢" .

٣- الحلم **Dream** :

وتمثل هذا في الباقي من الزمن ساعة ، حين استدعى فرج الثاني حدث عرض الرسول الكريم الإسلام على الناس ليدخلوا فيه ، وأجراه على نفسه ، عن طريق تكنيك الحلم الذي " تتركز فيه هموم الشخصية ،اهتماماتها وطموحاتها التي تعجز عن تحقيقها في اليقظة " "٣" ، والذي " غالبا ما يتم في الأوقات التي تعاني فيها الشخصية من الإحباط والتوتر والأزمة النفسية " "٤" .

ولننظر في الاستدعاء :

" – فقالت باسمة :

– ثم جاء فرج ، فرج الثاني المتسمي باسم جده ... وقررت ذات يوم أن يفجر قنبلة في بيئته العائلية الساكنة ..

– قنبلة ؟!

– أشهر إسلامه وتسمى باسم محمد المهدي !

"١"- د. محمد زغلول سلام : دراسات في القصة العربية الحديثة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٣م ، ص ٣١١ .

"٢"- روبرت همفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة : د. محمود الربيعي ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٧٥م ، ص ٤٤.

"٣"- د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة في الرواية المصرية ، ص ٣١١ .

"٤"- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

فتساءل رشاد:

- كيف دخل جدنا الإسلام ؟

- أعلن أن النبى علية الصلاة والسلام زاره فى المنام وعرض عليه الإسلام فقبله دون تردد أما أهله فأكدوا أنه عشق فلاحة مسلمة !

- ورأيك أنت ياجدتى ؟

- سيرته بعد ذلك شهدت له بالصدق ، وقد نذر بكريه للأزهر، وهو الشيخ عبدالله المهدى أبيه وجدك !" "١" .

حيث تشكل الحادثة التراثية حدا فاصلا بين حياة فرج السابقة واللاحقة ، وتكأة فى التحول والتغيير، واستمدادا للمسوغ والتبرير ، وردا على المعارضين لفعلته والمفسرين لها بطريقة مغايرة ، وإفرازا طبيعيا لصراعاتها النفسية وتجليات عذاباتها .

"١"- نجيب محفوظ : الباقى من الزمن ساعة ، ص ١٦٨، ١٦٩.

٣- توظيف الشكل والمضمون :

ويتم فيه إعادة إنتاج بعض الأحداث التراثية ، كما وردت فى التراث ، بمضمونها وشكلها ، وتضمينها بالحدث الروائى عن طريق الوعى التام بها .

وتمثل "١" رواية يوم قتل الزعيم أنضج الصور فى إعادة إنتاج الشكل والمضمون للحدث التراثى ، ويتأتى ذلك على لسان محتشمى زايد - الشخصية الرئيسية التى تصب كل الحوادث بها صبا - بحكم وجوده الدائم فى البيت ، والذى تتجلى فى تداعياته مأساة الأسرة " ومسحت الأطباق مسحا ، ومضت بها هناء إلى المطبخ ، وما لبثوا أن ودعونى وذهبوا ، وجدتنى فى الشقة الصغيرة وحيدا كالعادة ، اللهم ارزقهم واكفهم شر الأيام ، اللهم امنحنى شيئا من نعمة القرب والولاية ، لو تركت البيت على حاله لبقى ملهوجا فى فوضة شاملة حتى المساء ، أفعل ما أستطيع فى حجرة نومى وحجرة المعيشة ، حيث أمضى وحدتى مستمعا للقرآن والأغانى والأخبار فى رحاب الراديو أو التليفزيون ، لو توجد حجرة رابعة لأمكن أن يقيم علوان فيها عشه ، الحمد لله لااعتراض على قضائه ، مر أبو العباس المرسى بالقاهرة بأناس يزدحمون على دكان خباز فى سنة الغلاء ، فرق قلبه لهم ، ثم وقع فى نفسه أنه لو كان معى دارهم لآثرت بها هؤلاء فأحس بثقل فى جيبه فأدخل فيه يده فوجد فيه جملة من الدراهم فأعطاها للخباز وأخذ بها خبزا فرقه ، فلما انصرف وجد الخباز الدارهم زائفة فاستغاث عليه وأمسكه ، فعلم أن ما وقع فى نفسه من الرقة اعتراض على قضاء الله فاستغفر وتاب وسرعان ما تبين للخباز أن الدراهم صحيحة ! ذلك هو الولى الكامل ولا تتأتى الولاية إلا لمن يعرض عن الدنيا ، شارفت الثمانين وما وسعنى أن أعرض عن الدنيا ، هى دنيا الله وهبته الخاطفة ، فكيف أعرض عنها ؟ أحبها حب الحر التقى العابد ، فلم تضن على بالولاية ؟ " "٢" .

"١"- وكذلك فى رواية أخرى للكاتب هى ليالى ألف ليلة ، ص ١٩٢ ، ٢٠٥ ، حيث الحكايات التى وردت على لسان الشيخ عبدالله البلخى .

"٢"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٧ ، ٨ .

ويتضح لنا من الاقتباس السابق أن الحدث التراثي تم تضمينه في الحدث الروائي بشكله ومضمونه التراثيين ، وتمثل ذلك في نسبة الحدث إلى صاحبه (مرأبوالعباس المرسي)، وفي الطريقة التقليدية للسرد ، وفي تقمص" دور الراوي الذي ينظر من عل إلى الأحداث والشخصيات، ويمسك خيوطها بيده ويضم هذه الخيوط داخل نسيج الحكاية" "١".

ويتضح لنا أن محتشمي زايد يضمن الحدث التراثي وهو في حالة وعي تام بما يحدث ، لدلالة سياقية ، ربما نستطيع الوقوف عليها ، إذا علمنا أنه شارف الثمانين وأنه يعيش بوعي تام منذ أيام الملك فؤاد ، أي أنه يمثل شاهدا على عصور ما قبل الثورة وما بعدها ، إلى عصر السادات ، الزعيم ، الذي تحفل الرواية بفترة حكمه ، ويمثل محتشمي زايد شهادته على ما يحدث في عصر السادات ، مقارنة بما سبقة من عصور في قوله :
"- يجمعنا في الصباح المدمس وحده أو الطعمية ، هما معا أهم من قنال السويس ، سقيا لعهد البيض والجبن والبسطرمة والمربى ، ذلك عهد بائد أو ق.أ ، أي قبل الانفتاح" "٢".

وإذا كان الحال قد تبلور في الفول والطعمية كمطلب قومي بعد قناة السويس ، فإن الخوف يكون في غيابهما وزوالهما ، لذلك تم تضمين الأحداث التراثية ليسوغ بها لنفسه الرضى بالحال ، لأن المرسي أبي العباس ، اعتبرت الرقة في نفسه اعتراضا على قضاء الله ، فالخوف أن يكون الضجر من الطعمية والفول اعتراض على قضاء الله ، فيزولا .

وتعمل الحادثة التراثية هنا عمل التشبيه التمثيلي ، الذي يقوم على ضرب المثل للاحتذاء والتأسي .

ويعد أمرا طبيعيا أن تستدعي شخصية مسنة مثل محتشمي زايد ؛ حادثة من التراث الصوفي ، لا سيما وتقدم السن بالنسبة لها ، يضعها على حافة الغيبيات .

وربما تتجدل مع ما تم استدعاؤه من قرآن وحديث نبوي في بقية الرواية في إضفاء دلالة استدعاء الحلم الجميل لماضي الإسلام ، أو في الإرهاص بما سيحدث للزعيم من احتشاد التراث الإسلامي وتكاثفه على طول الرواية .

"١"- د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة في الرواية المصرية ، ص ٢٧١.

"٢"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٦ .

وبتضمين الحدث التراثي ، أمكن للكاتب الكشف عن بعض جوانب الشخصية في معايشتها للتراث ، ومقاومتها الواقع به ، وإعطاء دلالات تتجاوز الحدث التراثي إلى الكشف عن إرهاصات الرواية .

المبحث الثاني : التوظيف الكلي للحدث التراثي .

وتم فيه نمو وتضخم الحدث التراثي ، الذى أعيد إنتاجه، ليحتل العمل الروائي كلية ، ويسمه بالتالي في النهايـة بميسم التراث ، سواء تم ذلك علـى مستوى الشكل فقط ، أو المضمون فقط ، أو الشكل والمضمون معا .

والأحداث التي مارست ذلك ، ترافدت من ينابيع ثلاثة :

(أ) – رافد التراث الأدبي .

(ب) – رافد التاريخ .

(جـ) – رافد الموروث الشعبي .

وتمثل رافد التراث الأدبي ، فيما أعيد إنتاجه لشكل أحداث رحلـة ابن بطوطـة فـي رواية رحلة ابن فطومة . وتمثل رافد التاريخ ، فيما أعيد إنتاجـه لمضمـون أحداث تـاريخ إخناتون في رواية العائش في الحقيقة . وتمثل الموروث الشعبي ، فيما أعيد إنتاجـه لشـكل ومضمون أحداث الليالي العربية (ألف ليلة وليلة) في رواية ليالي ألف ليلة .

ويتبدى ذلك – تفصيلا– فيما يلي .

١- توظيف الشكل :

ويتم فيه إعادة إنتاج شكل الحدث التراثي دون المضمون ، وتمثل "١" هذا في رواية رحلة ابن فطومة ، حيث نجد أن عنوانها يستجلب تلقائيا رحلة ابن بطوطة (المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار) ، على الرغم مما يزخر به التراث من رحلات أخرى "٢" .

والحق أن الكاتب اعتمد في بناء روايته على شكل الرحلات ، لا سيما رحلة ابن بطوطة ، بداية من جناس العنوان الناقص ، ومن مشابهة الشخصية الرئيسية في الرواية: (قنديل محمد العنابي) في سماتها وتحركاتها لكثير من سمات وتحركات الرحالة الأشهر : (أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن إبراهيم اللواتي الطنجي الشهير بابن بطوطة) .

ورحلة ابن بطوطة " قصة جميلة تقرأ في لذة واستمتاع ، لأنها في صميمها مغامرة طويلة حافلة بالمعلومات الصادقة الدقيقة ، بالإضافة إلى ما فيها من الغرائب والطرف" "٣" يسير صاحبها فيها على منهج شكلي واضح ، لا يحيد عنه في كل بلد زاره " فهو يذكر البلد ويصفه ويعين حدوده ويذكر ما شاهده فيه ، ويروى ما عرفه من عادات أهله ونظام حياتهم ومأكلهم ومشربهم وملبسهم ، ثم يتحدث عن سلطان البلد وكيف رآه ، وماذا

"١"- وتمثل ذلك أيضا في رواية ملحمة الحرافيش ، حين أعيد إنتاج شكل الليالي العربية ، انظر : ص ٣٦١ : ٣٧٢ .

"٢"- تنبئنا كتب الرحلات عن رحلات أخرى كثيرة ، مثلا : في القرن الثالث : رحلة سليمان التاجر ٢٢٣ هـ ، رحلة سلام الترجمان ٢٢٧ هـ ، رحلة ابن موسى المنجم ٢٢٧ هـ ، رحلة ابن وهب القرشي ٢٥٦ هـ ، رحلة اليعقوبي ٢٩٢ هـ ، ثم ما تلا ذلك من تميز في الرحلات ، إلى جغرافية مثل : رحلة ابن فضلان ٣٠٩ هـ ، ورحلة بن حوقل ٣٣١ هـ ، رحلة المقدسي ٣٣٦ هـ ، رحلة أبي دلف ٣٩٠هـ ، رحلة عبداللطيف البغدادي ٥٥٧هـ ، رحلة الحموي ٥٧٥ هـ ، وإلى علمية مثل : رحلة البيروني ٤٤٠ هـ ، رحلة ابن بطلان ٤٤٤ هـ ، وإلى تاريخية مثل : رحلة المسعودي ٣٣٢ هـ ، رحلة أسامة بن منقذ ٥٨٤ هـ ، رحلة الهروي ٦١١ هـ ، رحلة ابن خلدون ٧٣٢ هـ . انظر : أدب الرحلات عند العرب في المشرق ، نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثامن الهجري ، علي محسن مال الله ، ماجستير ، مخطوط ، آداب عين شمس ، ١٩٧٨م.

"٣"- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودراسة وتحليل ، دار المعارف ، ١٩٨٠م ، ص ١١ .

جرى بينه وبينه ؟ وقد يعقب بذكر شيء من التاريخ " "١" .

والتعريف السابق لرحلة ابن بطوطة ينطبق حرفيا على رحلة ابن فطومة ، ليس هذا فحسب ، بل المنهج الذى سار عليه ابن بطوطة ، هو نفسه المنهج الذى سار عليه قنديل محمد العنابى ، الشهير بابن فطومة ، والذى يمكن تلخيصه فى الآتى :

١- ذكر البلد ووصف بيئته وسرد تاريخه .

٢- ذكر عادات أهله وتقاليدهم .

٣- ذكر نظامهم فى الملبس والمشرب والمأكل .

٤- ذكر حكامهم وصفاتهم وتجربة الرحالة معهم .

فالعنابى يذكر البلاد التى زارها "٢" ، والتى قسم الكاتب الرواية - فصولا - بحسب عددها وهى : دار المشرق - دار الحيرة - دار الحلبة - دار الأمان - دار الغروب - ثم حدود دار الجبل ، التى توقف عندها ، ولم يتبين بعد ما إذا كان اجتازها أم لا ؟ والتى أطلق عليها الكاتب - البداية - بالإضافة إلى بلده الأصلى ، دار الإسلام ، التى أسماها الكاتب - الوطن - .

وفى وصفه للدار التى زارها ، يتحرى دقة ما رأى ويقارن بينه وبين ما شاهد فى

"١"- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودراسة وتحليل ، ص ٢٤٠ .

"٢"- مثلما ذكر ابن بطوطة البلاد التى زارها والتى سارت رحلته ومشاهداته وفق ترتيبها ومنها : الجزائر - تونس - الإسكندرية - دمنهور - فوه - المحلة الكبرى - دمياط - فارسكور - أشمون - سمنود - مصر - منفلوط - أسيوط - القدس - الرملة - نابلس - اللاذقية - عكة - صور - صيداء - طبرية - بيروت - حمص - حماة - المعرة - حلب - أنطاكية ..... إلخ ، بالإضافة إلى بلده الأصلى - طنجة - . انظر : رحلة بن بطوطة ، المسماة تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، دار الكتاب اللبنانى ، مكتبة المدرسة ، ب . ت .

الدور الأخرى "١" ، ومن خلال وصف الدار نستطيع تلمس ملامحها الاقتصادية ، ففى وصفه لدار الحلبة ، تتشكل معالم الاقتصاد الحر" ترامى أمام الفندق ميدان واسع مستدير ، تقوم على محيطه العمائر والحوانيت ، تتوسط نهايته قنطرة تعلو نهرا ، وتفضى إلى ميدان صغير ، تتفرع منه شوارع كبيرة ، لا ترى لها نهاية ، تحف بجوانبها العمائر والأشجار .. شبكة من الشوارع لا تعرف لها أول من آخر ، صفوف من العمائر والبيوت والقصور ، حوانيت بعدد رمل الصحراء ، تعرض من ألوان السلع مالا يحيط به حصر ، مصانع ومتاجر ودور لهو ، حدائق كثيرة ، متعددة الأشكال والألوان ، تيارات لا تنقطع من النساء والرجال والهوادج ، أغنياء وكبراء ، فقراء أيضا ، وإن كانوا أحسن درجات من فقراء الحيرة والمشرق ، ولا يخلو طريق من فارس من فرسان الشرطة ، ملابس الرجال والنساء متنوعة ، وللجمال حظ موفور وكذلك الأناقة ، ويصادفك الاحتشام كما يصادفك التحرر القريب من العرى ، والجد والرزانة يواخيان المرح والبساطة " "٢" .

"١"- مثلما فعل ابن بطوطة فى طريقة وصفه البلاد التى زارها ، فمثلا فى وصفه لمدينة بعلبك يقول : " وصلنا من جبل لبنان إلى مدينة بعلبك ، وهى حسنة قديمة من أطيب مدن الشام ، تحدق بها البساتين الشريفة ، والجنات المنيفة ، وتخترق أرضها الأنهار الجارية ، وتضاهى دمشق فى خيراتها المتناهية ، وبها يصنع الدبس المنسوب إليها ... وهى كثيرة الألبان ، وتجلب منها إلى دمشق ، وبينهما مسيرة يوم للمجد ... ويصنع ببعلبك الأثواب المنسوبة إليها من الإحرام وغيره ، ويصنع بها أوانى الخشب وملاعقه التى لا نظير لها فى البلاد ... إلخ . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٦١ .

"٢"- نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب . ت ، ص ٩٠ ، ٩١ .

وقد يلم بطرف من تاريخ الدار التي زارها "١"، لعقد مقارنة بين الماضي والحاضر ، مثلما أخبر عن دار الحلبة " كانت في الأصل وثنية ، وأتاحت حريتها الفرصة لكل من شاء أن يدعو إلى دينه ، وتوزعت الديانات أهلها ، فلم تبق اليوم إلا قلة من الوثنيين في بعض الواحات " "٢" .

ومن عادات أهله وتقاليدهم في طريقتهم في الزواج "٣" ، ما رواه قام صحاب الفندق في دار الحيرة ، وسجله قنديل محمد العنابي في دفتره " هذه العلاقة تمارس هنا بلا قيود ، ما إن تعجب فتاة بفتى حتى تدعوه على مرأى ومسمع من أهلها ، وتنبذه إذا

"١"- مثلما فعل ابن بطوطة في إلمامه بطرف من تاريخ إحدى جزائر الهند حيث يقول : " ومن عجائبها أن سلطانتها امرأة ، وهي خديجة بنت السلطان جلال الدين عمر ابن السلطان صلاح الدين صالح البنجالي وكان الملك لجدها ثم لأبيها ، فلما مات أبوها ولي أخوها شهاب الدين وهو صغير السن ، فتزوج الوزير عبدالله بن محمد الحضرمي أمه وغلب عليه ، وهو الذي تزوج أيضا هذه السلطانة خديجة ، بعد وفاة زوجها الوزير جمال الدين ... فلما بلغ شهاب الدين مبلغ الرجال ، أخرج ربيبه الوزير عبدالله ونفاه إلى جزائر السويد ، واستقل بالملك واستوزر أحد مواليه ، ثم عزله بعد ثلاثة أعوام ونفاه إلى السويد ، وكان يذكر عن السلطان شهاب الدين هذا أمور شائنة ، فخلعوه لذلك ونفوه وبعثوا من قتله ، ولم يكن بقي من بيت الملك إلا أخواته خديجة الكبرى ومريم وفاطمة ، فقدموا خديجة سلطانة ، وكانت متزوجة بخطيبهم جمال الدين ، فصار وزيرا وغالبا على الأمر ، وقدم ولده محمدا للخطابة عوضا عنه ، ولكن الأوامر إنما تنفذ باسم خديجة " . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٣٨٦ .

"٢"- نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ٩٣ .

"٣"- مثلما فعل ابن بطوطه في ذكره لبعض عادات أهل جزائر الهند في الزواج ، حيث يقول : " ومن عاداتهم أنه إذا تزوج الرجل منهم ، ومضى إلى دار زوجته ، بسطت له ثياب القطن من باب داره إلى باب البيت ، وجعل عليها غرفات من الودع عن يمين طريقه إلى البيت وشماله وتكون المرأة واقفة عند باب البيت تنتظره ، فإذا وصل إليها رمت على رجليه ثوبا يأخذه خدامه ، وإن كانت المرأة هي التي تأتي إلى منزل الرجل ، بسطت داره وجعل فيها الودع ورمت المرأة عند الوصول إليه الثوب على رجليه " . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٣٨٣.

انصرفت عنه ، محتفظة بالذرية التى تنصب إليها " "١" .

ومن عاداتهم فى الملبس "٢" ، أنهم لا يلبسون، " النساء منهم والرجال على السواء ، عرايا تماما كما ولدتهم أمهاتهم،والعرى عادة مألوفة، لا تلفت نظرا ولا تثير اهتماما ""٣"، لدرجة أن العنابى ، عندما طالب زوجته عروسة بأن تستتر ، قالت له " – لا تجعل منى أضحوكة " "٤" .

ومن عاداتهم فى دار الأمان ، التى رويت عن المأكل والمشرب "٥" ، شربهم للخمر مع كل وجبة ، واعتبار ذلك أمرا ضروريا " تناولنا فطورا من اللبن والفطائر والبيض والفاكهة المسكرة ، وهو يمتاز بالجودة والكفاية ، فالتهمته تاركا قدحا صغيرا من الخمر لم أمسه ، قال لى فلوكة : – ستقدم الخمر مع كل وجبة وهى ضرورية " "٦" .

"١"– نجيب محفوظ : رحلة بن فطومة ، ص ٤٣ .

"٢"– مثلما فعل ابن بطوطة فى ذكره لبعض عادات أهل جزائر الهند فى اللباس ، حيث يقول : " ولباسهم فوط ، يشدون الفوطة منها على أوساطهم عوض السراويل ، ويجعلون على ظهورهم ثيابا كالمحرمين ، وبعضهم يجعل عمامة ، وبعضهم منديلا صغيرا عوضا عنها " . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٣٨٢.

"٣"– نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ٢٨ .

"٤"– المصدر السابق ، ص ٥٢.

"٥"– مثلما فعل ابن بطوطة فى ذكره لبعض عادات أهل بلاد خوارزم فى المأكل والمشرب ، حيث يقول : " وطعامهم لحوم الخيل والغنم المسلوقة .. وأكثر شربهم من نبيذ العسل ... " . ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ٢٢٧.

"٦"– نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ١٢٧.

وبالإضافة إلى ما سبق نجده يذكر حكامهم ويصف قصورهم "١" ، فعن دار الحيرة يروى أن حاكمهم يسمي الملك الإله ، ويصف قصره قائل " وجدته منيفا شامخا في عزلة ، وسط فراغ مسور بالنخيل والحراس ، إنه مثل قصر الوالي في وطني أو أفخم ، وثكنات الحرس تقوم في جانب ، ومعبد الملك الإله يقوم في جانب آخر ، وشد بصري حقل من الأعمدة ، مسور بسياج من حديد ، فاقتربت منه حتى رأيت أن رءوسا آدمية منفصلة عن أجسادها تتدلى من هامات الأعمدة ، ارتعدت لهول المنظر ، ولا أنكر أنني رأيت صورة مصغرة منه في صباي في وطني ، إنهم يعرضون الرءوس للزجر والتأديب والعظة ، واقتربت من حارس وسألته :

- هل يستطيع غريب أن يعرف جريمة هؤلاء القتلى ؟

فأجابني بجفاء :

- التمرد على الملك الإله ! " "٢"

وفي وصفه للقصر ، نجده يربط بين ما يشاهد وبين ما شاهده في بلاده ، محاولا تفسير ما يراه وتقييمه من خلال الأنساق المعرفية التي تأصلت في بلاده .

"١"- مثلما فعل ابن بطوطة في ذكره للحكام ووصفه لقصورهم ، من ذلك ذكره لسلطان ظفار ووصفه لقصره ، حيث يقول : " السلطان قصر بداخل المدينة يسمى الحصن ، عظيم فسيح ، والجامع بإزائه ، ومن عادته أن تضرب الطبول والبوقات والأنفار والصرنايات على بابه كل يوم بعد صلاة العصر ، وفي كل يوم اثنين وخميس تأتي العساكر إلى بابه ، فيقفون خارج (المشور) ساعة وينصرفون . والسلطان لا يخرج ولا يراه أحد إلا في يوم الجمعة ، فيخرج للصلاة ثم يعود إلى داره ، ولا يمنع أحدا من دخول (المشور) ، وأمير (جندار) قاعد على بابه ، وإليه ينتهي كل صاحب حاجة أو شكاية ، وهو يطالع السلطان ويأتيه الجواب الحين . وإذا أراد السلطان الركوب ، خرجت مراكبه من القصر وسلاحه ومماليكه إلى خارج المدينة ، وأتى بجمل عليه محمل مستور بستر أبيض منقوش بالذهب ، فيركب السلطان ونديمه في المحمل بحيث لايرى ، وإذا خرج إلى بستانه وأحب ركوب الفرس ، ركبه ونزل عن الجمل . وعادته ألا يعارضه أحد في طريقه ولا يقف لرؤيته ولا لشكاية ولا غيرها ، ومن تعرض لذلك ضرب أشد الضرب ، فتجد الناس إذا سمعوا بخروج السلطان فروا عن الطريق وتحاشوها " ابن بطوطة : رحلة ابن بطوطة ، ص ١٧٧ .

"٢"- نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ٦٥.

وكذلك يذكر تجربته مع الحكيم ديزنج ، حكيم الملك الإله ، والتى تتمثل فى إعجاب الحكيم ديزنج بزوجة العنابى ، ومن ثم يطلب منه تسريحها ، حتى يخلو وجهها له ويضمها بعد ذلك إلى حريمه ، وعندما يرفض العنابى ، تحاك المكيدة له وتحتكم التهمة ضده شاخصة فى استجواب الضابط :

"- أنت قنديل محمد العنابى الرحالة ؟

فأجبت بالإيجاب ، فقال :

- إنك متهم بالسخرية من دين هذه الدار التى تستضيفك ! .

فقلت بقوة ووضوح :

- تهمة لا أساس لها من الصحة .

فقال ببرود :

- يوجد شهود " "١"

فلا يلبث العنابى أن يجد نفسه محكوما عليه بالسجن مدى الحياة ، فاقدا لأولاده فى العراء ولزوجته فى بيت الحكيم ديزنج ، وفى السجن تتوالى الأيام عليه كالدهور ، متجرعا فيها كؤوس العذاب ، حتى تصل إلى العشرين عاما ، عندها يموت الملك الإله ويحل محله ملك إله جديد ، يفرج عن جميع المساجين ومنهم العنابى فى الوقت الذى يغضب فيه على الحكيم ديزنج ، فيدخله السجن ليذوق ما تجرعه العنابى من عذاب .

ومن جملة ما سردناه ، يتضح لنا تطابق منهج ابن بطوطة فى شكل أحداث رحلته ، مع ما فعله نجيب محفوظ وشخصيته الرئيسية (قنديل محمد العنابى) فى شكل أحداث الرواية .

وربما اقتضت الضرورة الفنية بعض المخالفات عن الأصل ، فالكاتب ليس بصدد إعادة صياغة للرحلة بطريقة تسجيلية كما تواترت فى التراث ، ولكنه بصدد عمل روائى. فالبلاد التى زارها قنديل محمد العنابى ليست هى طبعا البلاد التى زارها ابن بطوطة

"١"- نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ٧٦.

والشخوص التى قابلها غير الشخوص التى قابلهـا ابـن بطوطـة ، بمعنـى أن منهـج الرحلـة أعيد ملؤه بمواد جديدة .

كذلك فإن هناك بعض المفارقات البسيطة التى أفادت فنيا ، فحيـن بـدأ ابـن بطوطـة رحلته ، كان والداه على قيد الحياة ، في الوقت الذى أمات فيه الكاتب والد العنـابى ، حتـى يكون هناك مسوغا لارتباطه بأمه ، ثم صعوبة تركها بعد ذلك ، وتحقق المأسـاة وانطباقها بزواجها من شيخه الذى علمه وهو الشيخ مغاغة الجبيلى ، وتركه البلد وهو فى غاية الغم.

كذلك فإن ابن بطوطة وإن كان قد رجع إلى بلاده وكتب رحلته ، فإن قنديل لم يفعل ذلك ، لتحقق الفنية النهائية التى قصدها الكاتب والتى تنأى بدار الجبل عن أن توصـف مـن قبل أحد ، ولتظل نموذجا للكمال فى أبهى صوره .

ومن المخالفات أيضا ، انخراط العنابى فى العمل فى معظم البلاد التـى زارهـا علـى عكس ابن بطوطة ، الذى ارتزق عن طريق نظام الزوايا والمدارس والربـط " وهـى دور ضيافة ينشئها رجال الطرق الصوفية أو بعض أهل الخير أو كبراء أهل الدولـة مـن مـالهم الخاص ، وقد تنشئها الجماعة نفسها ، وتتولى أمرها ورعاية النازلين بها من أموال تجمـع لهذا الغرض " "١" ، وتلك حيلة لجأ إليها الكاتب ليجعل سلوك العنابى متفقا مع مناخ البـلاد التى زارها ، والتى نأت كثيرا عن المناخ الذى عاشر فيه ابن بطوطة .

وإذا كان ابن بطوطة قد حدد تاريخ رحلته ، فإن العنابى لم يفعل ذلك لحاجـة فنيـة ، فالغرض ليس فى التحديد ولكن فى التجريد الذى تضفيـه الرحلـة علـى البـلاد التـى زارهـا بدرجة تقترب من الترميز .

فالصفات التى حددها العنابى لكل مدينة زارها ، يمكن أن تـأخذ علـى محمـل تنـوع النظم السياسية فى البلاد المختلفة ومقارنتها فى أنموذجها بديار الإسلام ، حين يجعل مـن الوطن دار الإسلام ، ومن دار المشرق ديار الوثنيـة والعيش بـالفطرة ، ومـن دار الحيرة الديار التى تحكم بنظرية التفويض الإلهى للحكام ، ومن دار الحلبة المجتمـع الشمولـــى

"١"- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودراسة وتحليل ، ص ٢٢.

الاشتراكي بسيطرته على كل مقاليد الأمور، ومن دار الأمان المجتمع الحر الرأسمالــــي ، بتركه الحبل على الغارب في كل شيء مادام مطلبا شعبيا .

ويمكن أن تحمل على أنها " صورة أخرى ونمط آخر للباحث عن الحقيقة المطلقة وعن المدينة الفاضلة ، وإن اختلف الشكل والأسلوب " "١" .

ويمكن أيضا أن تحمل على أنها رحلة في النفس الإنسانية ، بفطرتها وتطورها وتطلعها إلى الوصول إلى دار الكمال (دار الجبل) التي يتمنى الجميع الوصول إليها لكنهم لا يقدرون .

"١"- د. عادل محمد عطا إلياس : تجربتي مع نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة الثقافية (٤٥١) ، بدت ، ص ٤٤ .

٢- توظيف المضمون :

وتم فيه إعادة إنتاج مضمون الحدث التراثي فقط ، دون شكله ، وتمثل هذا في رواية العائش في الحقيقة ، حيث يعاد إنتاج مضمون الحدث التاريخي الفرعوني لعصر إخناتون، لكن ليس عن طريق السرد التقليدي لشكل بناء مضامين الروايات التاريخية "١" ، بل عن طريق شكل جديد ، هو شكل وجهة النظر Point of view ، الذي يعتمد على سرد الأحداث من خلال " إسناد دور الراوي (لشاهد العيان) ، الذي يروي ما حدث له أو لغيره من شخصيات الرواية " "٢" .

فالأحداث تروى عن إخناتون من خلال أربع عشرة شخصية ، شاهدت الأحداث – عيانا – بل أسهمت في صنعها " وكل شخصية تروى نفس الأحداث بضمير المتكلم ، وعلى النحو الذي تراها عليه ، ولا تختلف هذه الأحداث من شخصية إلى أخرى إلا بمقدار ما يتاح لهذه الشخصية أو تلك في مجال رؤية غير متاح للشخصيات الأخرى ، وإلا بمقدار اختلاف المشاعر الخاصة أو الفهم الخاص الذي تضفيه كل شخصية بالضرورة على مجرى الأحداث " "٣" .

والشخصيات الراوية هي : كاهن آمون – آي – حور محب – باك – تادوخيبا – توتو – تي – موت نجمت – مري رع – ماي – محو – تاخت – بنتو – نفرتيتي . وذلك عن طريق الربط الذي أحدثه الكاتب بمداخلات مري مون ، الشخصية غير التاريخية التي استنطقت كل الشخوص ، وكأنه صحفي معاصر يجري تحقيقا Reportage ، يسجل الحقائق ويكتب عن اللسان .

"١"- انظر : السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية في الأدب المصري الحديث ، دراسة نقدية ، حيث درس في التمهيد ص ١ : ٤٩ ، تقاليد كتابة الرواية التاريخية .

"٢"- إنجيل بطرس سمعان : وجهة النظر في الرواية المصرية ، مجلة فصول ، القاهرة ، م٢ ، ع٢، ١٩٨٢م ، ص ١٠٣ .

"٣"- د. محمود الربيعي : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ١٢٨.

وربما يكون فى إعادة سرد الحدث التاريخى أربع عشرة مرة ، ما يدعو إلى الملل والضيق وما يصم التسلسل الروائى بالتمزق ، لكن ذلك يتداعى باحتساب أن التسلسل الروائى " لا يتحقق تكامله إلا باعتباره حوارا متتابع الحلقات حول قضايا فكرية خلافية ، وبأن الأدوار وفقا لهذا التسلسل ، لا تتوزع إلا بهدف تنمية الحوار على مستويات مختلفة ، فتتحول الشخصية إلى عنصر من عناصر القضية الفكرية ، والمواقف إلى أمثلة توضيحية أو شواهد للتدليل " "١" .

والملاحظ من جملة الأحداث أن الكاتب أنطق كل الشخوص ماعدا إخناتون صاحب الحدث الأول ، وكأنه يريد بذلك أن يوضح وقع نتيجة الانهيار فى ضمير من آمن به ومن لم يؤمن ، لا سيما بعد زوال سلطته ، أو كأنه يريد أن يؤكد ارتسامه واستقراره فى جميع وجود الناس حتى بعد موته .

فأحداث الرواية تبدأ من حيث انتهت أحداث إخناتون ، حيث مدينة إخناتون التى كانت تعج بالحركة التى زلزلت التاريخ ، تحولت إلى " مدينة غريبة ، مدينة تطل من أركانها عظمة غابرة ويزحف الفناء على جنباتها وأشيائها ، مترامية بين النيل غربا ومحراب الجبل شرقا ، متعرية الأشجار ، خالية الطرقات ، مغلقة الأبواب والنوافذ كالجفون المسدلة ، لا تنبض بها حياة ولا تند عنها حركة ، يجثم فوقها الصمت وتخيم عليها الكآبة ، وتلوح فى قسماتها إمارات الموت " "٢" ، ثم لا تلبث هذه المدينة الخربة ، أن تعج بالأحداث والشخصيات بطريقة الاسترجاع Flash Back ، حيث تسترجع جميع الشخوص التى قابلها مرى مون ، الأحداث التى تمت بين عينى إخناتون ، لتمثل أحداث الرواية .

والكاتب بهذه الطريقة ، يجعل الشخوص تكتب تأريخا ، لا تصنع تاريخا ، مثلما فعل فى رواياته التاريخية الأولى : عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة .

وبصرف النظر عما دار من اختلافات تواترت بين وجهات النظر المختلفة ، التى

"١"– إبراهيم فتحى : العالم الروائى عند نجيب محفوظ ، ص ١٥٢ .

"٢"– نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص ٣ .

ساقها الكاتب لمن كان ضد إخناتون أو معه ، فإن ما تماثل من حكايته على ألسنتهم ، دار كالآتي : ما كاد فرعون العظيم ، امنحتب الثالث يتزوج من امرأة من الشعب ، لا يجرى الدم الملكى في عروقها ، تسمى تيى ، حتى تنجب له ولدين ، الأول ويدعى إخناتون والثاني ويدعى تحتمس ، ولا يلبث الثاني أن يموت ، تاركا الأول ليستحوز وحده على حضن أمه ، التى ما لبثت أن بدأت تتوسع في مجال الدراسات الدينية ، لتشمل ديانات الآلهة الأخرى خاصة آتون "٢" ، مما أثار استياء كهنة آمون ، غضبا لإلههم وخوفا من احتمال تأثير آتون في عقيدة الغلام الصغير؛ فيعهد فرعون العظيم بولده إخناتون إلى الحكيم آى ، والد نفرتيتى ، ليعلمه أصول الكتابة وديانة آمون ، ويبدأ الرجل في تربية الغلام على حب آمون ، لكنه يجد صدر الغلام ضيقا حرجا بآمون ، بل يتجاسر ويجادل فيه ، ثم لا يلبث أن يرهص بإله جديد ، وعندما يعلم والده بذلك يدفع به إلى الجندية لكن الغلام يفشل ولا يستجيب ، ويتعرف الغلام في صغره على حور محب "٣" ، الذى ما يلبث أن يشترك في حملة لتأديب العصاة ، وبعدما يرجع منتصرا يخبر إخناتون بذلك فرحا متفاخرا ، فيفاجأ بإخناتون يخبره ، حانقا ، بأنه قاتل سفاح ، ويتعرف على المثال بك بعد ذلك ويطالبه بإبراز الحقيقة في الفن بعيدا عن التزييف ، ويزداد تعلق إخناتون بآتون ، مهملا التردد على معبد آمون ، وما يلبث أن يعلن عن نبوءته بإلهه الجديد ، مما أثار كهنة آمون ، وجعلهم يحادثون فرعون العظيم في ذلك ، فيحاول والده عرضه على طبيب ، لكن الغلام يرفض ، ثم تنجب الملكة تيى ، في أثناء ذلك ، من فرعون توأمين هما : سمنخ رع

"٢"- لم تكن الأم هي التي نادت بذلك ، فالدعوة كانت قائمة من قديم ، وبالتحديد في الأسرة الثانية عشرة " بمفهومين : الأول : كوكب الشمس ، والثاني : الإله المقيم في هذه الكوكب ، واستمر آتون بهذين المعنيين حتى جاء إخناتون وحرره من المعنى الأول واختار له المعنى الثاني " . د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، دار النهضة المصرية ، ١٩٨٧م ، ص ٢٩٢.

"٣"- لم يتزوج في الرواية ، وفي التاريخ تزوج من الأميرة موت نجمت أخت نفرتيتي ، التي لم تتزوج في الرواية أيضا ، انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٣١٤ .

وتوت عنخ آمون ، ويحدث الحكيم آى ابنته نفرتيتى"١" عن إخناتون ، فتنجذب إليه ، ويدعى الحكيم آى وزوجته تى وابنتيه نفرتيتى وموت نجمت إلى احتفال فرعون بمرور ثلاثين عاما على العرش ، وتبدى نفرتيتى فى الحفل أجمل الجميلات ، فيعجب بها إخناتون ووالدته تيى ويتزوجها "٢" ، ويتوسم الكهنة فى الزواج خيرا ، يصرفه عن إلهه الجديد ، ويحادثون نفرتيتى فى ذلك ، فتبدو حذرة متحفظة ، وتمر الأيام فتنجب نفرتيتى ميريتاتون وانحس باتون"٣" ونفرآتون ، وتتلوهن بعد ذلك بثلاث أخر ، ويتزوج فرعون العظيم مرة أخرى من تادوخيبا ، ابنة ملك ميتانى ، ويزداد إخناتون تعلقا بالإله الجديد ، فيتضجر والده منه ويغضب عليه "٤" ، ويعد له رحلة تعارف ليطوف فى داخل المملكة ، علها تنسيه إلهه المزعوم، وفى أثناء الرحلة يموت فرعون العظيم ، ويجفل الكهنة من تولى إخناتون العرش، ويحادثون الملكة الأم فى ذلك فتطمئنهم ، ويتضجر كثير من رجال المملكة ويتمنى حور محب قتله لكنه لا يستطيع ، ويتولى إخناتون عرش أبيه ، ويرفض

"١"- تزعم بعض المصادر التاريخية أن نفرتيتى أخت إخناتون ، انظر : د. محمد بيومى مهران : مصر منذ قيام الدولة الحديثة حتى الأسرة الحادية والثلاثين ، جـ ٣ ، دار المعرفة الجامعية ، ط ٤ ، ١٩٨٨م ، ص ١١١ .

"٢"- زواج إخناتون من نفرتيتى تم فى التاريخ بعد توليه الحكم ، وليس قبل ذلك كما فعل الكاتب ، حيث تم فى نهاية عامه الأول أو فى بداية العام الثانى من حكمه فى طيبة . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص٢٩٧.

"٣"- أسقط الكاتب زواج ابنتى نفرتيتى ، وفى التاريخ تزوجت مريت آتون من سمنخ كارع وان عنخ اس ان با آتون من توت عنخ آمون . انظر : المرجع السابق ، ص ٢٩٦ .

"٤"- يختلف الأمر فى التاريخ ، فعلاقة إخناتون بوالديه كانت دائما طيبة ، وليست هناك أية علاقات تشير إلى نوع من الخصومة مع أبيه المتوفى . انظر: إيما نويل الوكر فسكى : أوديب وإخناتون ، ترجمة : فاروق فريد ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص ٦٢ .

أن يتوج بين يدى آمون ، بل يتوج تحت نور الشمس،في رعاية الخالق الواحد"١" ، ويدعو كل الحاشية لعرض دينه عليهم ، فيستجيبون له، ويؤمن حورمحب، الذى لا يؤمن بشيء ، فيعينه إخناتون قائدا للحرس ، ويعين ماى قائدا للحدود ، وآى مستشارا له ، ويرث إخناتون نساء أبيه ومنهم تادوخيبا الجميلة الصغيرة ، ويهملها فتحقد عليه ، وتحادثه أمه في زيارتها ، فتتضايق نفرتيتي منها ، ويذهب إخناتون إليها لكنه لا يعطيها غير الكلمات الجميلات ، فتزداد كرها له وتصمه بأنه على علاقة بأمه ، ويتقدم إخناتون في عناده فيعلن الحرب على الكهنة ويصادر معابدهم ويشردهم ويمحو رسوم ديانة آمون من على الجدران ويبدأ في نشر دينه الجديد بتوسع على جميع الناس ، فيتقبله البعض ويرفض الآخرون ، وتتجلى الفتنة بين الناس ، ويحاول كهنة آمون مقابلة نفرتيتي والتحدث إليها بشأن ذلك ، لكنها تخيب آمالهم ، ويقرر إخناتون الانتقال إلى مدينته الجديدة أخت آتون ، وتنتقل معه زوجته نفرتيتي"٢"ورجاله ، ويمعن الكهنة في جهاده ويثيرون التمرد عليه بما يملكونه من

"١"- الأمر على عكس ذلك في التاريخ ، حيث بدأ إخناتون حياته مثل أسلافه من الملوك في ذلك الوقت – كما هو مسجل على لوحة جبل السلسلة ، شمال (كوم أمبو) – بتقديم الولاء لإله الدولة آمون ، بل واتخذ لنفسه الألقاب الخمسة التقليدية المتوارثة . أنظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٢٩٢.

"٢"- لم تكن نفرتيتي ملكة مصر فحسب ، بل تمتعت بمركز ديني رفيع ، أوصلها إلى مصاف الآلهات ، وقد ذكرت النصوص وأكدت المناظر التي وردت على أحجار التلاتات الخاصة بمعبد آتون بالكرنك ، أن هناك أكثر من مقصورة خصصت لها ، ربما لكي تتعبد فيها ، أو ليقدم بإسمها فيها الشعائر الدينية باعتبارها ملكة لها قدسيتها ، كذلك نشاهد صورها وهي تقدم تمثال ماعت (إله الحق والعدل والصدق) – مثل زوجها إخناتون – إلى قرص الشمس آتون ؛ الأمر الذى أسقطه الكاتب . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٢٩٨.

تأثير في الناس ، ويحاول خادمه ووزير رسائله توتو "١" قتله عن طريق عميل له ، فيعالجه بضربة مميتة ، ويبنى إخناتون بعد ذلك معبده الجديد ويذوب في العبادة وفى تقديم القرابين والأدعية ، ويترك حدود مملكته نهبا للأطماع ، ويسقط ملك ميتانى شهيدا ، ويستغيث القوم فلا يغاثون ، ويتوقف الخير القادم من الحدود ، ويطبق الكساد على العباد والتمرد على البلاد ، ويحاول الكهنة والقادة مقابلة الأم لإقناع إخناتون بالتراجع ، فيرفض الامتثال لطلبهم ، ويتخفى الكاهن الأكبر في زى تاجر ويقابل رءوس الرجال في أخت آتون ، ويزحف الكهنة والقادة وعلى رءوسهم حور محب لحصار إخناتون ، ويطلبون منه التسليم بشرطين : إعلان حرية الأديان وإرسال جيش للدفاع عن الإمبراطورية ، لكنه يرفض ، فيطالبونه بالتنازل عن العرش والاحتفاظ بحرية الدعوة إلى عقيدته ، لكنه يرفض ويعين أخاه سمنخ رع شريكا له في الحكم فيتجاهل المتمردون ذلك ويعينون توت عنخ آمون "٢" ، وينجحون في قتل سمنخ رع على يد توتو خادم إخناتون ، ويقابل حور محب نفرتيتي فتقرر هجر إخناتون "٣" للضغط عليه ، لكنه لا يتراجع ، فيقرر الجميع تركه

"١"- يشير التاريخ إلى أن المحاولة لم تكن على يد توتو ، بل إن التحريض كان من الأجانب ، وأن الجناة ثلاثة لا واحد (مصري أسلح فارس وأجنبيان قد استرسل شعرهم وقصرت لحيتهما) ، وأن ماحو رئيس شرطة مدينة أخيتاتون هو الذى قبض عليهم ، لكنه لم يقتلهم ، بل قدمهم إلى محاكمة ، وطلب القصاص من جراء ما اقترفوا من إثم في حق إخناتون . انظر : جيمس بيكى : الآثار المصرية في وادى النيل ، جـ ٢ ، ترجمة : شفيق فريد ولبيب حبشي ، ومراجعة : محمد جمال الدين مختار ، القاهرة ، ١٩٦٧م ، ص ١١٧ .

"٢"- الأمر ليس كذلك ، فسمنخ رع اشترك فعلا مع إخناتون في الحكم في السنوات الأخيرة ، بل انفرد بعده بالحكم سنة واحدة ، وبعد موته تولى أخوه توت عنخ آمون . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٣٠٦

"٣"- الأمر هنا يختلف عن التاريخ ، فنفرتيتي توفيت قبل إخناتون في نهاية العام الثالث عشر أو بداية العام الرابع عشر من حكمه ، وقد حلت ابنتها الكبرى مريت آتون محلها وتبوأت مكانتها . انظر : د. سيد توفيق : معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، ص ٢٩٩.

وحيدا فى مدينة أخت آتون ، بعد الاتفاق على ألا يتعرض له أحد بسوء ، ويمرض إخناتون ويموت، وترجع طيبة مرة أخرى إلى ديانتها القديمة ، وكأن شيئا لم يحدث ، وتطمس رسوم ديانة إخناتون من على جدران المعابد .

وكما اتضح من مقارنة الحدث الروائى فى المتن بالحدث التاريخى الفرعونى فى الهامش ، نجد أن الكاتب لم يلتزم حرفيا بنقل الحدث التاريخى نقلا توثيقيا ، بل أتاح لنفسه أن يغير في الأحداث والحقائق بقدر ما يفيد فى دلالات القص .

فمثلا لو أمات نفرتيتى قبل إخناتون ، فكيف كان له أن يبتعثها - على منهجه فى ابتعاث الشخوص - لتروى ما حدث ؟ لا سيما وإخناتون نفسه قد مات فى الرواية .

كذلك لو أمد جذور دعوة إخناتون إلى الأسرة الثانية عشرة ، كما قال التاريخ ، فكيف كان سيستطيع أن يثير زخما جدليا حول سلوكيات الأم تيى ؟ ولتحول الجدل إلى محاكمة للتاريخ وليس محاكمة للأم .

وكذلك فى إغفاله حكم سمنخ رع بعد إخناتون ، ودخوله مباشرة إلى توت عنخ آمون ؛ ما يستقطب بؤر الصراع لتتصادم رموز القوى وتحدث النتائج المتوقعة ، فلو ذكر أن سمنخ رع استمر فى الحكم عاما بعد إخناتون ، فما فائدة تمرد الكهنة والقواد الصارم ؟ ولاعتبر ذلك بعض النجاح لإخناتون ، الأمر الذى استتبع أن يستمر رجله فى الحكم عاما بعده ، تتم فيه السيادة لأتون ، لكن الكاتب أغفل ذلك لينتقل النصر حادا إلى توت عنخ آمون ، مع العلم أن التاريخ يحدثنا أن الآمونية لم تعد إلا فى حكم حور محب ، أى بعد إخناتون وسمنخ رع وتوت عنخ آمون .

كذلك فيما فعله الكاتب من تغيير تاريخ زواج إخناتون من نفرتيتى ، فالتاريخ يروى أنه تزوجها بعد أن نصب ملكا ، لكن الكاتب جعله يتزوجها قبل ذلك ، حتى يكون لها دور هى ووالدها آى فى التحول الذى حدث له ، وبذلك يزداد الزخم الدائر من سوء الفهم حولها وحول والدها ، وتتحقق جدلية الصراع .

كذلك فيما أهمله الكاتب عن زواج حور محب بأخت نفرتيتى ، موت نجمت ، ما يعطى سندا قويا وقوة جبارة لحور محب فى صراعه مع إخناتون ، حتى تظل قوته فى

الرواية مرهونة بقوة الكهنة ، تقوم بدور المعارضة من أجل الوطن ، وليست مرهونة بقوة الزوجة ، تقوم بدور المعارضة من أجل الذات والمنافسة .

كذلك يغفل الكاتب زواج ابنتى إخناتون : مريت آتون وعنخ اس ان با آتون من سمنخ رع وتوت عنخ آمون ، لحكمة يرى الكاتب تحققها ، وهى فى نظرنا فى بعد الشك فى دنيوية إخناتون والتى ربما تتمثل فى محاولته البحث عن تزويج ابنتيه من قائدين عظيمين ، وانشغاله بذلك على حساب ما تعمق فيه من دين ، وكذلك فى عدم وجود مسوغ يسفه اختياره لسمنخ رع شريكا له فى الحكم ، استنادا إلى أنه زوج ابنته ، كذلك عدم تسفيه اختيار توت عنخ آمون على يد الكهنة باعتباره زوج ابنة إخناتون وليس باعتباره محبا لآتون ، وبذلك نبتعد عن بؤرة الصراع القائم بينهما على أساس العقيدة وقوة الجذب بين آتون وآمون .

كذلك فى إغفال نجيب محفوظ تنصيب إخناتون وليا على العرش بين يدى آمون ، ثم تحوله بعد ذلك إلى آتون ؛ ما يلزم إخناتون نفسه موقفا حادا منذ البداية ، يزيد من صلابته وإخلاصه لدينه ، مما يجعله يرفض الامتثال لرأى الكهنة بالتنصيب بين يدى آمون ، ويقرر أن ينصب بين يدى الشمس .

كذلك أغفل الكاتب دور نفرتيتى الدينى ، واستقطابها لصفات إخناتون نفسه فى كونه وسطا بين آتون والناس ، وذلك ليخلص العقيدة الإخناتونية من تلك الثنائية التاريخية ، وليقدمها فى شىء من التوحيد الخالص ، الذى يشبه التوحيد الإسلامى فى تأكيده على وحدانية الإله الخالق ، وحتى لا يكون لإخناتون دور نفعى فى جهاده مع الكهنة والقواد ، وبذلك تنسج خيوط المأساة وتتشكل حوله ، لا بصفته باحثا عن دور له ولزوجته بوصفهما وسيطين بين الإله والناس ، ولكن بصفته خادما بمفرده للخالق الواحد .

وربما اتضح لنا هنا ، الفرق بين التاريخ المدون وبين توظيفه فى الرواية ، فالرواية التاريخية " لا تعنى بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى ، لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة ، وإنما تكمن قيمتها الفنية فى مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخى

واعتماده إطارا ينطلق منه لمعالجة قضية حية " "١" ، وبذلك تتحول الأحداث التاريخية إلى وسيلة وليس إلى غاية ، يتوسل بها الكاتب لإبراز رؤاه الفنية وصوره المتخيلة ، وليس معنى لجوء الكاتب إلى التاريخ ، افتقاره للخيال في صنع أحداث معاصرة ، فالرواية التاريخية عمل أدبي " لا يختلف عن الأعمال الروائية التي استلهمت موضوعاتها من الأحداث الحاضرة أو الواقع المعاصر، إذ إن المطلب المشترك هو البحث عن الإنسان" "٢" ، والإنسان هنا هو إخناتون ، إخناتون التاريخ الفرعوني وإخناتون أي عصر ، الباحث عن الحقيقة ، عن التفرد والكمال ، السائر ضد التيار بمفرده وبإيمانه ضد قوى الثبات والجمود والظلم في أي مكان ، وبذلك نجح الكاتب في إخراج تجربة إخناتون " كما قال أرسطو من الخصوص إلى العموم ، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت في التاريخ ، وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف ، التي أحاطت بهذا الرجل التاريخي أو ذاك ، بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه أو نفس غيره ، إذا اتفقت الملابسات وذلك دون التقيد بجزئيات التاريخ والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الثابتة " "٣" .

"١"- د. شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى ١٩٦٧م ، ص ٢٥ .

"٢"- د. أحمد الهواري ، د. قاسم عبده قاسم : الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، ص ١٠ .

"٣"- د. محمد مندور : الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٩م ، ص ١٣ .

٣- توظيف الشكل والمضمون :

ويتم فيه نمو الحدث التراثي وتضخمه ليحتل العمل الروائي كلية ، سواء تم ذلك في الشكل ، أو في المضمون ، وبذلك تتماثل بنائية الأحداث التراثية مع بنائية الأحداث الروائية . وتمثل هذا في رواية ليالي ألف ليلة ، حيث نمت الأحداث التراثية - المستدعاة من ألف ليلة وليلة- وتضخمت لتحتل العمل الروائي كلية .

فإذا كانت ألف ليلة وليلة ، تشكل مضمونها عبر هيكل بنائي ، يعتمد على : بداية القص بافتتاحية ، تعتبر تمهيدا أو مدخلا أو مقدمة لما سيجري من أحداث ، يتم فيها تقديم الشخصيات الرئيسية ، التي ستجري الحكايات بينها ، وإظهار أزمتها وأسباب مآسيها ، والهدف من قص حكاياتها - تقسيم القص إلى حكايات ، يسلم بعضها إلى بعض ، بعفوية وتلقائية دون تمحل أو تعمل أو افتعال - تقسيم الحكايات " تقسيما واضحا إلى ليال " "١" ، يتم فيها تقديم الأحداث - حلقات - كل ليلة ، حتى آخر ليلة ، ليلة انتهاء الأحداث - توالي الحكايات زمنيا إلى الأمام ، حتى قرب النهاية ، ثم عودتها مرة أخرى إلى البداية ، لتحقق استدارة الزمن - نهاية الحكايات بطريقة ، ترجع فيها نهاية الأحداث إلى بدايتها بعد تحقق الهدف من الحكايات ، مما يصم اتجاه الحدث بالدوران والنكوص إلى نقطة البداية التي انطلق منها - تداخل حكايات القص بطريقة تتشابك فيها الحدود ، لولا خريطة عنوان الحكايات ، نتيجة لعفوية الحكي وظهور مواقف مرتجلة ، تتطلب ضرب النموذج وتقفي المثال - اختلاط الواقع بالفانتازيا وتحريك الإنس والجان والجماد والحيوان ، بكيفية واحدة من الشعور والإحساس والطبيعة والتفكير والإدراك - استخدام الأشعار على ألسنة شخوص الحكايات ، سواء كانت إنسا أو جانا أو عفاريت ، بدلالات سياقية ، وبوظيفة تختلف تبعا لكيفية الانخراط في الحكايات ؛ إذا كانت الليالي العربية تفعل ذلك ، فإن ليالي نجيب محفوظ تفعل ذلك أيضا ، بل تقفوا أثرها حافرا بحافر .

وتبدى هذا - كما سنبين - حين أسمى الكاتب روايته (ليالي ألف ليلة) ، مما يستدعي - تواردا - الليالي العربية (ألف ليلة وليلة) ، وحين بدا سرده بالافتتاحية ، وحين

"١"- د. سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦م ، ص ١٠١.

جعل من شهريار وشهرزاد انطلاقة العمل ومختتمه ، وحين قسم روايته إلى حكايات ، وحكاياته إلى أحداث ، تتمثل في أرقام متتالية كأنها الليالي القديمة ، وحين داخل بين الحكايات ، وحين مازج بين الواقعي والفانتازيا ، وحين استخدم الأشعار، وحين جعل حركة القص ترتد في النهاية إلى البداية ، محققة لاستدارة الزمن .

فافتتاحية ليالي نجيب محفوظ تتمثل في أربعة عناوين فرعية ، توجد على هامش الحكايات ، بوصفها مدخلا ، هي : شهريار – شهرزاد – الشيخ – مقهى الأمراء ، تم فيها تقديم محاور العمل الروائي ، التي تتجلى في الصراع الخفي الدائر بين شهريار من جهة ، وشهرزاد والشيخ والناس من جهة أخرى .

فشهريار – بفعل حكايات شهرزاد – أصبح إنسانا آخر ، يشعر ويندم ويحزن ويتمنى ويرق ، وتتمثل أولى مظاهر تغييره في عفوه عن شهرزاد وزواجه منها ، وتتوالى المظاهر بعد ، إذا سرعان ما يفكر في ماضيه الدامي ويندم على ما فعل ، ويشعر بأنه يطارده ، ليس في أيامه الحاضرة فقط ولكن في مستقبله أيضا ، ومن ثم يجد نفسه محاصرا وسط ظلام الماضي ، يتمنى انبثاق نور المستقبل " ليكن الظلام كي أرصد انبثاق الضياء " "١" ، وبذا بدا في الافتتاحية مسهدا ، يفكر في مصير وجوده المجهول المعلق "الوجود أغمض ما في الوجود " "٢" .

وشهرزاد ، بعد أن عفا السلطان عنها ، وتزوج منها ، استمرت في تعاستها وخوفها ، تنظر إلى السلطان نظرة غير مطمئنة ، تراه فيها سفاحا وسببا لمأساتها " كلما اقترب مني تنشقت رائحة الدم " "٣" ، بعد أن أدمتها التجربة ، وجعلتها تضحي بنفسها وسعادتها من أجل بنات جنسها " ضحيت بنفسي لأوقف شلال الدم " "٤" ، لذلك بدت في الافتتاحية غير راضية ، مستكينة ، صابرة ، تترصد مصيره " أما أنا فأعرف أن مقامي في الصبر كما

"١"-نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٣ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٤ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ٦.

"٤"- المصدر السابق ، ص ٥ .

علمني الشيخ الأكبر " "١" .

والشيخ هو الآخر، بدا في الافتتاحية غير سعيد وغير متحمس لشيء ، حتى لعفو السلطان عن شهرزاد وزواجه منها ، لأنه لاشيء يخرجه من تماسته ، فهو أعلم بطبائع المستبدين وحيلهم ، حيث " ما أكثر عشاق الأشياء الخسيسة " "٢" ، لكن أمله الخابي مازال قائما في الاجتهاد .

أما الناس فقد تجمعوا في قهوة الأمراء ، وهم في غاية من السعادة ، نتيجة لعفو السلطان عن شهرزاد وزواجه منها ، فلقد تخلصوا جميعا " من خوف متسلط واطمأن كل أب لعذراء جميلة ، فوعده النوم بأحلام تخلو من الأشباح المخيفة "٣" ، ومن ثم بدوا في الافتتاحية وهم يتمنون - فقط - التخلص من الأشباح المخيفة . وافتتاحية الرواية وإن كانت تركز على مأساة شهريار وانذياحه في مقام الحيرة والندم ، ومأساة شهرزاد وانغلاقها في مقام الصبر والتربص ؛ فإنها تمضي بعد ذلك - في أحداث الرواية - ضاربة صفحا عن شهريار وشهرزاد ، حتى النهاية - وإن كان السلطان قد ظهر قبل ذلك على هامش الأحداث - عندها يبرز السلطان شاخصا ومستحوذا على أحداث الرواية ، وقد تقرر مصيره بعد ، مريدا بين المريدين :

" هجر العرش والجاه والمرأة والولد ... عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه ، في وقت تناسى فيه شعبه آثامه القديمة الماضية ... اقتضت تربيته زمنا غير قصير ... لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استفحل في باطنة الخوف ، وهيمنت رغبة في الخلاص ... غادر قصره بليل ، عليه عباءة وبيده عصا ، مستسلما للمقادير ... " "٤" .

والحق أن الكاتب بهذه الجزئية ، قد ضرب هدفين بسهم واحد ، ففي الوقت الذي

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٦ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٨ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ١٠ .

"٤"- المصدر السابق ، ص ٢٦٣.

تحققت فيه ثيمة جعل الليالي العربية من شهريار وشهرزاد انطلاقة العمل ومختتمه ؛ تحققت أيضا ثيمة أخرى ، تتمثل في ارتداد حركة القص في نهاية الأحداث إلى بدايتها ، بعد تحقق الهدف من الحكايات ، مما وصم الزمن بالاستدارة .

ولقد قسم نجيب محفوظ روايته على غرار الليالي العربية "١" ، إلى ثلاث عشرة حكاية ، هي : صنعان الجمالي – جمصة البلطي – الحمال – نور الدين ودنيا زاد – مغامرات عجر الحلاق – أنيس الجليس– علاء الدين أبي الشامات – السلطان – طاقية الإخفاء – معروف الإسكافي – السندباد – البكاتين ؛ قدمت فيها الأحداث ، منسابة بغير افتعال ولا عائق بين حكاية وأخرى .

وبرغم الانفصال الظاهري بين أسماء الحكايات ؛ فهي متصلة في العمق في الأحداث ، بل ومتداخلة ، فلقد تداخلت حكاية جمصة البلطي في الحكايات بعد ، حتى آخرسطر في الرواية " قال عبدالله العاقل ذلك ثم ذهب صوب المدينة" "٢" ، وعبدالله العاقل هذا في حكاية البكاتين هو المجنون في حكاية نور الدين ودنيا زاد وحكاية عجرالحلاق وحكاية أنيس الجليس وحكاية قوت القلوب وحكاية طاقية الإخفاء ، وهو عبدالله البري في حكاية الحمال ، وهو عبدالله الحمال في حكاية الحمال أيضا ، وهو جمصة البلطي في حكاية جمصة البلطي وحكاية علاء الدين أبي الشامات .

ولقد لجأ الكاتب إلى طريقة أخرى ، تماثل تقسيم حكايات الليالي العربية إلى ليال ، حين قسم أحداث حكاياته إلى مجموعة من الأرقام ، وكأن الليالي العربية بشكلها التراثي ، لا

"١"– قسمت الليالي العربية إلى حكايات كثيرة ، اختلف في عددها ، منها : حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان – حكاية التاجر والعفريت – حكاية الصياد والعفريت – حكاية الملك يونان والحكيم رويان – حكاية الحمال مع البنات – حكاية الحاسد والمحسود –حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه – حكاية الخياط والأحدب واليهودي والمباشر والنصراني، فيما وقع بينهم – حكاية مزين بغداد – حكاية الوزيرين التي فيها أنيس الجليس – حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وابنته فتنة – حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان – حكاية العاشق والمعشوق .. إلخ . انظر : ألف ليلة وليلة ، م١ ، م٢ ، م٣ ، م٤ ، دار مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ب . ت .

"٢"– نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٧١.

تصلح للمعاصرة إلا إذا أخذت شكل الأرقام فى (نتيجة) ، فحكاية صنعان الجمالى تمتد من الرقم (١) إلى الرقم (١١) ، وتمتد بقية الحكايات هكذا : حكاية جمصة البلطى (١: ١٧) ، حكاية الحمال (١ : ٢٣) ، حكاية نور الدين ودنيا زاد (١ : ٩) ، مغامرات عجر الحلاق (١ : ٢٣) ، حكاية أنيس الجليس (١ : ٢٠) ، حكاية قوت القلوب (١ : ١٧) ، حكاية علاء الدين أبى الشامات (١ : ١٨) ، حكاية السلطان (١: ٧) ، حكاية طاقية الإخفاء (١ : ١٥) ، حكاية معروف الإسكافى (١ : ١١) ، حكاية السندباد (١ : ٦) ، حكاية البكاتين (١ : ١٠) .

كذلك استخدم الكاتب ثيمة أخرى من أهم ثيمات الليالى العربية ، وهى ثيمة اختلاط الواقعى بالفانتازيا ، وتبدى هذا فى معظم الحكايات ، بداية من الحكاية الأولى (حكاية صنعان الجمالى) ، الذى ما كاد يهبط من سريره حتى ارتطمت " قدمه بكثافة صلبة ، فجفل متسائلا :

- ما هذا ؟

جاء صوت غريب، لم يطرق أذنيه مثله من قبل ، لا صوت إنسان هو ولا صوت حيوان .. اجتاح حواسه وكأنما انتشر من المدينة كلها .. ونطق الصوت فى غضب :

- دست رأسى ياأعمى !

صرعه الخوف ، ما به من الفروسية ذرة .. ما يجيد إلا البيع والشراء والمساومة .. أكد الصوت قائلا :

- دست رأسى ياجاهل ...

قال بنبرات مرتجفة :

- من أنت ؟

- أنا القمقم ..

- القمقم ؟

- عفريت من أهل المدينة . " "١"

ومرورا بالجن الذى ظهر لجمصة البلطى - والذى كان سببا فى استمرار تناسخ روحه بعد ذلك فى الشخوص المختلفة الآتية : عبدالله الحمال ، المجنون ، عبدالله البحرى، عبدالله العاقل - ، وبممالك الماء - التى يحيا فيها عبدالله البحرى - ، وبالسحر الذى مارسه كل من سخربوط وزرمباحة فى نور الدين ودنيا زاد وأنيس الجليس ، وبطاقية الإخفاء وفاضل صنعان ، وبخاتم سليمان ومعروف الإسكافى ، وبحكايات السندباد وما فيها.

وانتهاء بالسلطان نفسه ، فى آخر حكاية (حكاية البكاتين) ، حينما مارس أحداث الحكاية داخل صخرة :

" اقترب من الصخرة .. دار حولها دورة كاملة .. ماهى إلا صخرة فى صورة قبة غير مستوية .. دنا منها فتحسس سطحها فوجده خشنا .. تكشف أسفلها عن مدخل مقوس الهامة .. اقترب منه ، أدخل رأسه متطلعا ، فجذبته فتنة طاغية .. ما كاد يدخل حتى أغلق الباب وراءه .." "٢"، " وجد شهريار نفسه فى مدينة ليست من صنع بشر ، كأنها الفردوس جمالا وبهاء وأناقة ونظافة ورائحة ومناخا ، تترامى بها فى جميع الجهات العمائر والحدائق والشوارع والميادين المكللة بشتى الأزهار وتنتشر فوق أديمها الزعفرانى ، البرك والجداول ، سكانها نساء ، لا رجل بينهم ، ونساؤها شباب وشبابها جمال ملائكى .. وانتبهن إلى القادم ، فهرعن إلى الطريق الملكى المؤدى إلى القصر .. " "٣" .

أيضا استخدم الكاتب فى لياليه ثيمة أخرى من ثيمات الليالى العربية ، وهى ثيمة استخدم الأشعار فى مواقف مختلفة ، تحقيقا للموازاة التراثية ، وتفجيرا لدلالات سياقية ، ففى حكاية قوت القلوب فى الرواية ، تتماثل ثيمة استخدام الأشعار مع نظيرتها فى الليالى العربية ، فضلا عن تماثل ملمح آخر اتفق بين الحكايتين ، وهو تجوال السلطان ووزيره

"١"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ١٣.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٢٦٤.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٢٦٦.

دندان وسيافه شبيب رامة ، بين الرعية ، حين طرق الثلاثة باب علاء الدين وزوجته الأولى زبيدة :

كان ثلاثة أشباح يخترقون الظلمة صامتين ، وتحت دار قوت القلوب نادتهم أوتار عود وصوت شجي ، تهادى إليهم يناجي رطوبة الخريف :

من عادة الدهر إدبار وإقبال ** فما يدوم له بين الورى حال

كم أحمل الضيم والأهوال يا أسفي ** من عيشة كلها ضيم وأهوال

ثقلت خطاهم حتى توقفت ، وهمس أحدهم : – هذا مطلبنا يادندان ! ، طرق شبيب رامة السياف الباب ففتحت جارية تسأل عن الطارق ، فقال شهريار :– دراويش من رجال الله ، ينشدون مؤانسة شريفة .. ، غابت الجارية قليلا ثم رجعت فقادتهم إلى حجرة استقبال ، ناعمة الوسائد والمفارش ، قد أسدل على ديوانها الرئيسي ستار يحجب صاحبة الدار .. تساءلت قوت القلوب : – تريدون طعاما ؟ ، فقال شهريار : – بل نريد مزيدا من غناء .. فكررت الصوت على مقام جديد ، حتى سبح الرجال في طرب رائق ، وقال شهريار :– أأنت مغنية ياهذه ؟ ، فهمست : – كلا يا رجال الله .. فقال السلطان :– صوتك ينطق بحزن دفين .. – وأي حي يخلو من حزن ؟ ، فتساءل برقة :– ماذا يحزنك وداري ناطقة بالنعيم ؟ ، فلاذت بالصمت ، فعاد شهريار يقول : – احكي لنا حكايتك ، فصناعتنا في الحياة مداواة القلوب الكليمة ، فشكرته ثم قالت : – سري لا يباح يارجال الله .. وأصرت على الصمت ، فاستأذنوا في الانصراف ، والسلطان ضيق الصدر بصمتها .. ومال على أذن دندان قائلا : أئتني بسر هذه المرأة الصامتة " "١" .

"١"– تروى أحداث التجوال وتذكر الأشعار المستخدمة في تلك الحكاية في الليالي العربية هكذا : أخذت (الجارية ياسمين) العود وعملت نوبة يطرب منها الحجر الجلمود ، ونادت الأوتار في الحضرة يا داود ، ودخلت في دراج النوبة ، فبينما هما (الجارية ياسمين وعلاء الدين أبو الشامات) في حظ ومزاح وبسط وانشراح ، وإذا بالباب يطرق ، فقالت له : قم انظر من في الباب ، فنزل وفتح الباب ، فوجد أربعة دراويش واقفين ، فقال لهم : أي شيء تطلبون ؟ ، فقالوا له : ياسيدي نحن دراويش غرباء الديار ، وقوت أرواحنا السماع ورقائق الأشعار ، ومرادنا أن نرتاح عندك هذه الليلة إلى وقت الصباح ، ثم نتوجه إلى حال سبيلنا ، وأجرك على الله تعالى ، فإننا نعشق السماع ، وما فينا واحد إلا ويحفظ القصائد والأشعار . –

ومما لا ريب فيه أن استخدام الأشعار – هنا – وإن حقق المماثلة التراثية ، فقد فجر في النص دلالة استقطبت الحدث العام ، الذي جرى لقوت القلوب ، وكثفه في كلمات قليلات مؤثرة ، كانت سببا في دفع يد شهريار للحكم العادل والبطش بالظالمين ، قبل أن تكون سببا في دفع أذنه إلى الاستحسان ورجله إلى الدخول .

والحق أن الكاتب وإن كان قد التزم بمماثلة شكل بناء الليالي العربية في سماته السابقة ، اللهم فقط في بنية الحكي الليلية التي ترددها شهرزاد ليلة بعد أخرى متمثلة في القول : " بلغني أيها الملك السعيد .. " ، بوصفها ممهدة للأحداث أو رابطة بينها ؛ فإنه لم يلتزم بمضمون بناء الليالي العربية إلى حد كبير .

وإذا كان مضمون بناء الليالي العربية ، يتمثل في مضمون حكاياتها ؛ فإن للكاتب مع

= والموشحات ، فقال لهم : على مشورة ، ثم طلع وأعلمها فقالت له : افتح لهم الباب ولاقيهم وأجلسهم ورحب بهم ، ثم أحضر لهم طعاما ، فلم يأكلوا ، وقالوا له : ياسيدي إن زادنا ذكر الله بقلوبنا وسماع المغاني بآذاننا ، ولله در من قال :

وما القصد إلا أن يكون اجتماعنا ** وما الأكل إلا سيمة للبهائم

وقد كنا نسمع عندك سماعا لطيفا ، فلما طلعنا بطل السماع ، فيا هل ترى التي كانت تعمل النوبة جارية بيضاء أو سوداء أو بنت ناس ؟ ، فقال لهم : هذه زوجتي ، وحكى لهم كل ما جرى له ، وقال لهم : إن نسيبي عمل علي عشرة آلاف دينار مهرها ، وأمهلوني عشرة أيام ، فقال درويش منهم : لا تحزن ولا تأخذ في خاطرك إلا الطيب ، فأنا شيخ التكية وتحت يدي أربعون درويشا ، أحكم عليهم ، وسوف أجمع لك العشرة آلاف دينار منهم ، وتوفي المهر الذي عليك لنسيبك ، ولكن قل لها أن تعمل لنا نوبة لأجل أن نحظى بسماعها ويحصل لنا انتعاش ، فإن السماع لقوم كالغذاء ولقوم كالدواء ولقوم كالمروحة .

وكان هؤلاء الدراويش الأربعة : الخليفة هارون الرشيد والوزير جعفر البرمكي وأبو نواس بن هانئ ومسرور سياف النقمة ، وسبب مرورهم على هذا البيت ، أن الخليفة حصل له ضيق صدر فقال للوزير : إن مرادنا أن ننزل ونشق في المدينة ، لأنه حاصل عندي ضيق صدر ، فلبسوا لبس الدراويش ونزلوا في المدينة ، فجازوا على تلك الدار ، فسمعوا النوبة، فأحبوا أن يعرفوا حقيقة الأمر . ألف ليلة وليلة ، م ٢ ، الليلة السابعة والتسعين بعد المئتين (٢٩٧) ، ص ٢١٨ .

هذه الحكايات ، عدة طرق مختلفة فى التناول :

فتارة يلتزم بما حدث لمثيلها فى الليالى العربية كلية ، مثل حكاية نور الدين ودنيا زاد فى رواية الكاتب ، التى يتماثل ما حدث فيها لنورالدين ودنيا زاد مع ما حدث لقمر الزمان مع معشوقته فى (حكاية قمر الزمان مع معشوقته) فى الليالى العربية "١" ، حين شاهد العفريت سخربوت جمال علاء الدين وأعجب به ، وشاهدت العفريتة زرمباحة جمال دنيا زاد وأعجبت به ، وقررا على عادتهما فى العبث - طوال الرواية - بالبشر، أن يجمعا بينهما ، فحملا كلا منهما من داره إلى دار الآخر ، ليتم بينهما لقاء جنسى حقيقى ، ثم أعاداهما مرة أخرى إلى دارهما ، وفى الصباح يكتشف كلا منهما حقيقة الأمر ، بعدها تحمل دنيا زاد ، ويهيم نور الدين على وجهه باحثا عنها . ومثل حكاية السندباد التى استلهم الكاتب فيها رحلات ومغامرات سندباد الليالى العربية فى حكايته المشهورة (حكاية السندباد البحرى)"٢" ، وألصقها بسندباد الرواية ، ليس هذه فحسب ، بل " يتفق سبب رحيل السندباد فى الليالى وفى الرواية " "٣" ، على أن مغامراته لم تكن " من أجل المكسب والحصول على المال فحسب ، وإنما كانت استجابة لنزعة فطرية فى نفسه إلى المغامرة وركوب الأخطار، ومحاولة إثبات ذاته وإضفاء معنى على وجوده من خلال ارتياد المجهول والمغامرة " "٤".

وتارة يلتزم بما حدث لمثيلها فى الليالى العربية جزئيا ، فمثلا فى حكاية أنيس الجليس، يقتبس الكاتب من نفس الحكاية المشابهة فى الليالى العربية (حكاية الوزيرين التى ذكر فيها أنيس الجليس) "٥" ، جزئية جمال المرأة وتهافت الرجال عليها . ومثلا فى حكاية الحمال يقتبس الكاتب من حكاية الليالى العربية (حكاية عبدالله البحرى وعبدالله

"١"- ألف ليلة وليلة ، م ٤ ، بداية من الليلة (٩٦٢) إلى الليلة (٩٧٢) ، من ص ٣٢١ إلى ص ٣٦٠ .

"٢"- المصدر السابق ، م ٣ ، بداية من الليلة (٥٣٠) إلى الليلة (٥٦٠) ، من ص ١١١ إلى ص ١٦٥ .

"٣"- د. مراد عبدالرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر ، دراسة نقدية ، ص ١٠١ .

"٤"- د .على عشرى زايد : الرحلة الثامنة للسندباد ، دارسة فنية ، دار ثابت ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ٢٧ .

"٥"- ألف ليلة وليلة ، م ١ ، بداية من الليلة (٤٥) حتى الليلة (٥١) ، من ص ١٦٤ إلى ص ١٩٢ .

البرى) "١" ، جزئية ظهور عبدالله البحرى من مملكته المائية ، لينقذ عبدالله الحمال أو عبدالله البرى أو جمصة البلطى من القتل . ومثلا فى حكاية جمصة البلطى ، يستلهم الكاتب جزئية من (حكاية الصياد والعفريت) "٢" فى الليالى العربية ، تتمثل حين ذهب جمصة البلطى فى رحلة صيد بحرية وعندما ألقى شباكه ، خرجت كرة معدنية " تناولها حانقا ، قلبها بين يديه ، ثم رمى بها فى باطن القارب .. أحدثت صوتا عميقا مؤثرا .. حدث بها شيء غير ملحوظ فتمخض عن انفجاره .. انطلق منها ما يشبه الغبار مدوما فى الجو ، حتى عانق سحب الخريف ، وتلاشى الغبار تاركا وجودا خفيفا جثم عليه ، فملأ شعوره بحضوره الطاغي ، ارتعب جمصة على إيلافه مواقف الخطر .. أدرك بسابق علمه أنه حيال عفريت منطلق من قمقم " "٣" ، وبظهور العفريت تكون الليالى العربية قد أدت دورها فى جزئية الاستدعاء ، إذ سرعان ما يلتفت الكاتب عن تكملة الحكاية فى

"١"- ألف ليلة وليلة ، م ٤ ، بداية من الليلة (٩٣٧) حتى الليلة (٩٤٣) ، من ص ٢٦٩ إلى ص ٢٨٤.

"٢"- المصدر السابق ، م ١، بداية من الليلة (٣) حتى الليلة (٤) ، من ص ١٨ إلى ص ٢١ . والجزئية المقتبسة مثلت فى أحداث حكاية الليالى العربية هكذا : " ثم إنه سمى الله ورمى الشبكة فى البحر ، وصبر إلى أن استقرت ، وجذبها فلم يطق جذبها ، وإذا به اشتبكت فى الأرض ، فقال : لا حول ولا قوة إلا بالله . فتعرى وغطس عليها وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البر ، وفتحها فوجد فيها قمقما من نحاس أصفر ملآنا ، وفمه مختوم برصاص ، عليه طبع خاتم سيدنا سليمان ، فلما رآه الصياد فرح وقال : هذا أبيعه فى سوق النحاس ، فإنه يساوى عشرة دنانير ذهبا ، ثم إنه حركه فوجده ثقيلا ، فقال : لابد أن أفتحه وأنظر ما فيه وأدخره فى الخروج ، ثم أبيعه فى سوق النحاس . ثم إنه أخرج سكينا وعالج الرصاص إلى أن فكه من القمقم ، وحطه على الأرض وهزه لينكب ما فيه ، فلم ينزل منه شيء ، ولكن خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى عنان السماء ، ومشى على وجه الأرض ، فتعجب غاية العجب ، وبعد ذلك تكامل الدخان واجتمع ، ثم انتفض فصار عفريتا، رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب ، برأس كالقبة ، وأيد كالمدارى ، ورجلين كالصوارى ، وفم كالمغارة ، وأسنان كالحجارة ، ومنخار كالإبريق ، وعينين كالسراجين ، أشعث أغبر . فلما رأى الصياد ذلك العفريت ، ارتعدت فرائصه، وتشبكت أسنانه ، ونشف ريقه وعمى عن طريقه " .

"٣"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٨ .

الليالى العربية ، ليسير نحو الهدف الذى اختطه طبقا لمتخيله السردى ، وليس طبقا لليالى العربية ، " فى حين تستمر قصة ألف ليلة بوصفها مغامرة فى حد ذاتها " "١" . ومثلا فى حكاية علاء الدين أبى الشامات فى الرواية ، يستلهم الكاتب من ذات الحكاية فى الليالى العربية "٢" ، جزئية ، تتمثل فى المكيدة التى دبرها أحمد قماقم السراق ، والتى تلخصت فى دس متعلقات السلطان فى بيت علاء الدين ، ليتم فى النهاية سجنه ، حتى يخلو لحبظلم بظاظا وجه زوجته ياسمينة الجارية التى اشتراها له السلطان ، والتى كان حبظلم بظاظا معجبا بها . وتارة يستلهم الكاتب السمات التراثية لحكايات الليالى العربية ، ويدمغها بحكاية غير تراثية ، يصنعها من الخيال ، لكن هذا الصنع ليس حرا ، كما يفعل عادة الروائيون ، بل يتم على غرار الهيئة والملامح والصفات التراثية لحكايات الليالى العربية ، مثل حكاية صنعان الجمالى ، " التى لم تستوح من الليالى العربية سوى جوها "٣" العام ، والتى تبدأ أولى خطواتها فى الحركة بأهم سمة من سمات حكايات الليالى العربية ، وهى اختلاط الواقع فى الفانتازيا ، وليس هنا عن طريق التهويمات التى تتوسل بالتقنيات الحديث من منولوج داخلى أو تيار وعى أو أحلام ، ولكن عن طريق المشاهدة الحقيقية ، فما يكاد صنعان الجمالى ينفصل من جسد زوجته أم السعد الدافئ ، ويهبط إلى الأرض ، حتى يدوس على رأس العفريت قمقام ، وتتشكل أحداث الحكاية بعد ، فالعفريت قمقام يعتبر لب الحكاية ، بل صانعها . أيضا يلجأ الكاتب إلى طريقة أخرى ليسم حكايته المصطنعة بميسم حكايات الليالى ، حيث يقسم حكاية صنعان الجمالى – مثل غيرها من الحكايات المستدعاة من الليالى العربية – إلى مجموعة من الأحداث ، تتوزعها أرقام ، تمتد من الرقم (١) إلى الرقم (١٢) وكأنها الليالى كما بينا .

"١"– د. نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، ص ٣٢٤.

"٢"– ألف ليلة وليلة ، م٣ ، بداية من الليلة (٢٠٤) حتى الليلة (٢٤٨) من ص ٢٨٩ : ص ٣١٦ .

"٣"– د. نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، ص ٣٢٤ .

وليس فى أحداث هذه الحكاية مـا هو تراثـى بعينـه ، لكن الكـاتب يتوسـل بمؤثـرات أخرى ، يسـهل دمغهـا بـالتراث ، مثل : المكـان والشـخوص واللغـة ، فبالنسبة للمكـان ، فالمدينة التى يحيا بها صنعان الجمالى مظلمة فى الليل ، ووسيلة الإضاءة فى حجرتـه هـى الشمعدان ، وحجرة ابنه فاضل وابنته حسنية مضاءة بكاب ، ينضح من ثقوب المشربية ، وإبراهيم العطار صديقه يعالجه بجملة من الأعشاب ، التى يغليها حتى تترسب مادة لزجـة، ويغسل له الجرح بماء الورد ، ولصنعان الجمالى سلع من الهند والصين ، أراد أن يعطيهـا للعفريت ليتركه ، والعفريت يهدده بأنه سيحضره حتى ولو ذهب إلى جبال قـاف ، وعندمـا يذهب إلـى الحـاكم علـى السلولى يتدهن بالمسك ويضـع خنجرا ذا مقبض مـن الفضـة الخالصة، تلقاه هدية من الهند ، ويجلس معه فى جوسقه الصيفى بحديقة الإمارة ، وحولهما مائدة حافلة بالقوارير والكئوس والنقل ، ودار الحـاكم هـى دار السـعادة المحروسـة ، ودار الإمارة توجد وبجوارهـا بيت المـال ، وبالنسـبة للشـخوص ، فالصعـاليك فـى كل مكـان ، وكذلك العيون مبثوثة ، وحاكم الحى يخترق الطريـق فـى كوكبـة مـن الفرسـان ، وبالنسبة للغة ، فالفرحة التى فرحها صنعان الجمـالى قبل تكليـف العفريـت لـه بقتل علـى السلولى "غرقت .. فى خيبة غير متوقعة كسلعة وردت بعد أهـوال مـن وراء البحـار ثم تبين عند الفحص فى فسادها " "١" .

وربما ظن الكاتب بتوسله ذلك أن يضع الأحداث فى زمن معيـن ، والحق أن تحديد زمن معين أمر فى غاية الصعوبة ، فالمؤثرات السابقة يمكن أن توجد فـى كل زمـن ، لا سيما والكاتب قد وضع القهوة من مفرداتها (قهوة الأمراء) ، والقهوة لـم تشـكل ملمحـا فـى تراث الليالى العربية ، وربما أراد الكاتب أن يستقطب البعدين معا : التراثى والمعاصر بما حشده من مؤثرات ، لتكون بمثابة اللفظة التى تقوم بدور التورية فى اللغة ، وبالتالى يسـهل القذف بها فى الزمن القديم ، زمن الليالى ، وفى الزمن الحـاضر وربمـا المستقبلى ، زمـن الرواية .

والحـق أن الكـاتـب وإن كان قد التزم بشكل بناء الليالى العربيـة وبمعظـم مضمـون

"١"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ١٥.

حكاياتها ، دون القليل من الحكايات ؛ فإن له بعض المعارضات الوضيئة التى اتفقت مع متخيله السردى .

فإذا كانت الليالى العربية ، قد انتهت بعفو الملك شهريارعن شهرزاد فى " ليلة لا تعد من الأعمار ولونها أبيض مثل وجه النهار " "١" ؛ فإن هذه الليلة فى ليالى نجيب محفوظ "كانت معتمة يختلط فيها السواد بالبياض " "٢" ، وذلك لأن شهرزاد عندما زف إليها والدها خبر العفو عنها "٣" ، لم تكن سعيدة ، بل ظلت متأرجحة فى توجسها بين سواد الماضى وضياء المستقبل .

وإذا كانت حكايات الليالى العربية قد انتهت بالعفو عن شهرزاد ، فإن حكايات ليالى محفوظ ، قد بدأت بالعفو عن شهرزاد.

كذلك على خلاف الليالى العربية ، التى لم يشارك الملك شهريار فى حكاياتها المروية على لسان شهرزاد ، نجد أن الكاتب يحرك الملك شهريار فى كل الحكايات ، إما مباشرة أو عن طريق وزيره دندان أو عن طريق حكامه المنتشرين فى الأحياء .

وهذه الحكايات لا يتم استدعاؤها من النيق البعيد ، على لسان شهرزاد ، ولكن تتم معايشته فى الواقع الجديد يدا بيد ، فتارة تمتد إلى بيت السلطان ، (حكاية نور الدين ودنيا زاد) ، وتارة تمتد إلى حكامه ، (حكاية جمصة البلطى) ، وتارة تمتد إلى شعبه ، (حكاية صنعان الجمالى) ، وتارة تمتد له شخصيا ، (حكاية أنيس الجليس) .

ولا شك أن هذه الحكايات ، التى دهمته فى عقر داره ، تمثل اختبارا حقيقيا لجدوى حكايات شهرزاد ، فلو كانت هذه الحكايات ، قد دهمته قبل أن يتعرف إلى شهرزاد ويستمع منها ، فلا شك أن سيكون له معها سلوك آخر ، لكن حكاياتها روضته ، لدرجة جعلته يتعامل مع الفاحشة فى داره وكأنه إنسان أوروبا ال Gentle Man ، الذى يسعى لزواج اثنين اشتركا معا فى جريمة الزنا ، والتى تمت فى عقر داره ، وربما فى الغرفة المجاورة

"١"- ألف ليلة وليلة ، م ٤ ، الليلة الواحدة بعد الألف (١٠٠١) ، ص ٤٢٨ .

"٢"- د. نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، ص ٣٢٠ .

"٣"- فى الليالى العربية نجد أن شهرزاد هى التى توسلت مباشرة لشهريار بالعفو عنها .

لغرفته ، وذلك عندما حاكت زرنباحة وسنجام ، العفريتـان ، اللقاء بين نور الدين وبياع العطور ودنيا زاد أخت شهرزاد ، وعندما ظهرت نتيجة اللقاء في بطن دنيا زاد ، فما كان من السلطان – الذي أطاح فيما مضى بأعناق العذارى – إلا أن حشد دولته ، ليتم الزواج بينهما ويباركهما بنفحة من بيت المال ، ولقد أدركت شهرزاد هذا التغيير ، لكنها توجست من تأصله فيه وذلك عندما صارحت أختها دنيا زاد بعد أن علمت بالأمر " إن عرف السلطان حكايتك ، استيقظت من جديد شكوكه ، وارتد إلى سوء ظنه بجنسنا ، وربما أرسل إلى الجلاد ورجع إلى سيرته الأولى " "١" ، لكنه لم يفعل ، لأن حكاياته قد فعلت فعلها في ترويضه .

وربما يكون في روى الكاتب لحكايات الليالي ، أن يجعلها رسالة موجهة إلى الحكام المحدثين ، متوسلا فيها – على غرار ما فعلت شهرزاد ، عدم قطع رقبته ، وآملا في الوقت ذاته ، أن تفعل فيهم الحكايات ما فعلته مع شهريار ، الذى أضحى بسببها نموذجا للحاكم العصرى .

وربما يروى حكاياته لتكون معادلا موضوعيا ، لما يحدث في البلاد من خوارق ، من مثل صعود طبقات وهبوط طبقات أخرى ، بلا مسوغ ولا مؤهل ولا إرهاص ، وكأنه يريد أن يقول أن لا تفسير لهذا إلا عن طريق الجان والعفاريت ، التي ربما لا تكون غير الإنسان ، وبذلك يتعمق الجرح وتتنور المأساة .

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٩٧.

الفصل الثانى

توظيف الشخصية التراثية فى بناء الشخصية الروائية

تمهيد :

المبحث الأول : شخصيات تراثية متحركة فى الحدث الروائى :

أولا – شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية حقيقية :

١– يمكن تحديدها فى التراث:

(أ) – شخصيات تاريخية .

(ب) – شخصيات شعبية .

٢– يصعب تحديدها فى التراث :

(أ) – شخصيات تاريخية .

(ب) – شخصيات شعبية .

(جـ) – شخصيات أدبية .

ثانيا– شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية مقنعة :

١– يمكن تحديدها فى التراث:

(أ) – شخصيات دينية .

٢– يصعب تحديدها فى التراث :

(أ) – شخصيات صوفية .

المبحث الثانى : شخصيات تراثية غير متحركة فى الحدث الروائى :

١– شخصيات دينية .

٢– شخصيات شعبية ..

٣– شخصيات أدبية .

٤– شخصيات تاريخية .

تمهيد :

لا توجد شخوص مجردة بلا أحداث ، ولاأحداث مجردة بلا شخوص ، والفصل بينهما – عمليا – غير جائز وغير مقبول ، إلا ما اصطلح على تجاوزه – نظريا – للدارسة والتحليل .

ولا يقتصر الأمر على الشخوص والأحداث فقط ، ولكن على العمل الروائى كله ، الذى تتفاعل داخله " عناصر عدة أبرزها : الشخصية والحدث والزمان والمكان واللغة ، وهذا التفاعل بين عناصر العمل الروائى ، يجعل هذا العمل يبدو وكأنه كائن حى ، كل عضو من أعضائه يؤدى دورا بعينه ، وفى نفس الوقت لا يستغنى عن بقية الأدوار التى تؤديها سائر الأعضاء " "١" .

ويستقطب فورستر Forster ما يمكن أن يقال من معان حول تفاعل عناصر العمل الروائى ، وهو بصدد حديثه عن الشخصيات ، حيث يقول " يمكن للروائى أن يضع لنا عدة كتل من الكلمات التى تصف الإنسان شخصيا وصفا عاما ، ويمنح هذه الكتل أسماء ، ويعين جنسهم ، كما ينسب إليهم حركات وإشارات معقولة ويجعلهم يتكلمون ، وذلك باستخدامهم الأقواس ، وربما جعلهم يتصرفون تصرفا مناسبا ، وهذه الكتل من الكلمات هى الشخصيات " "٢" .

وبناء على هذا التفاعل ، فإن الشخصية الروائية ، هى " مركز الأفكار ومجال المعانى التى تدور حولها الأحداث ، وبدونها تضحى الرواية ضربا من الدعاية المباشرة ، والوصف التقريرى ، والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنسانى المؤثر فى حركة الأحداث ، فالأفكار تحيا فى الشخصية وتأخذ طريقها إلى المتلقى عبر أشخاص معينين لهم آراؤهم واتجاهاتهم وتقاليدهم فى مجتمع معين وزمن معين" "٣" .

ولقد اخترنا التعريف السابق للشخصية لأنه يؤكد التفاعل السابق الذى ذكرناه ، مع

"١"– د. حمدى حسين : الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص ٣٦.

"٢"– أ. م. فورستر : أركان القصة ، ص ٥٦.

"٣"– د. محمد سيد غنيم : الشخصية ، دار المعارف ، القاهرة ، سلسلة كتابك ، ١٩٨٣م ، ص ٥.

تفهمنا أن " تعريف الشخصية مسألة افتراضية ، فليس هناك تعريف واحد صحيح ، والباقى تعريفات خاطئة .. ومن الطبيعى أن يكون لمصطلح واسع الانتشار كالشخصية تعريفات متعددة مختلفة " "١" .

والشخصيات الروائية تتمايز فيما بينها فى أنواع عديدة " بعضها يتعلق بموقع الشخصية من الأحداث وقدرتها على النمو وإدارة حركة الصراع ، وبعضها يرتبط بموقف الشخصية من الأحداث إيجابا وسلبا ، وبعضها الثالث يتصل بتعبير الشخصية عن الإنسان الفردى أو الأنموذج الاجتماعى " "٢" .

وبالنسبة للتقسيم الأول نجد أن الشخصية الروائية إما أن تكون بسيطة وإما أن تكون نامية ، وبالنسبة للتقسيم الثانى نجدها إما أن تكون إيجابية أو سلبية ، وبالنسبة للتقسيم الثالث نجدها إما أن تكون فردية أو نموذجية .

ويمكن أن يتضح – بداية – من تسمية أنواع الشخصيات المختلفة فى تقسيماتها الثلاث السابقة ؛ السمات والدور المتوقع أن يبدو به كل نوع فى السياق الروائى ، فسوف نتحدث – بعد – بالتفصيل عن السمات والدور الذى يؤديه كل نوع ، عندما نذكر فى الصفحات التالية من سيمثله من شخوص روائية .

ولعل من المفيد هنا أن نذكر أن غالبية الباحثين يذهبون إلى أن لفظ Personality – وهو الترجمة الإنجليزية للفظ الشخصية – ولفظ Personalite' – وهو الترجمة الفرنسية للفظ الشخصية – مستمدان من لفظ Persona فى اللاتينية القديمة ، ويتفق الجميع على أن لفظ Persona يعنى القناع " "٣" .

" ولقد ارتبط هذا اللفظ بالمسرح اليونانى القديم ، إذ اعتاد ممثلو اليونان والرومان فى العصور القديمة ارتداء أقنعة على وجوههم لكى يعطوا انطباعا عن الدور الذى يقومون بتمثيله ، وفى الوقت نفسه لكى يجعلوا من الصعب التعرف على الشخصية التى تقوم بهذا

"١"– د. محمد سيد غنيم : الشخصية ، ص ٤ .

"٢"– د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة فى الرواية المصرية ، ص ١١٤.

"٣"– د. محمد سيد غنيم : الشخصية ، ص ٥ .

الدور "١" .

وانطلاقا من هذا الفارق التاريخي بين الوجه والقناع ، يمكننا أن نؤكد أن الشخصية الروائية ينبغي أن تفترق تماما في توصيفها وتحديد سماتها عن وجهها الحقيقي في الواقع أو في التراث ، إن كان لها ثمة وجه حقيقي في الواقع أو في التراث .

بمعنى أنها لا تحاكم وصفا وقياسا حسب أية أوصاف ومقاييس أخرى خارج النص الروائي ، أو بمعنى آخر فإن القناع هو المجال الحقيقي للدارسة وليس الوجه ، رغم ضرورة معرفة المسافة بين الوجه والقناع ، ليس هذا فقط بل ينبغي تحديد مقاييس وأوصاف الوجه ووضعها في مؤخرة الرأس عند دارسة القناع ، خشية أن يتم في بعض الأحيان تطابق الوجه مع القناع .

ولقد حفلت روايات نجيب محفوظ ، بحشد فائق من الشخصيات التراثية ، التي خرجت لتوها من أجداث الماضي ، لتتمثل أمامنا بطريقة أو بأخرى ، إما بارزة بوجهها التراثي الحقيقي وإما مقنعة بقناع عصري ، وإما مغيرة بعض ملامحها الأولى ، لتتبدى في الحدث الروائي بطريقتين ، تتشكل ملامحهما في المبحثين التاليين .

"١"- د. محمد سيد غنيم : الشخصية ، ص ٥ .

المبحث الأول : شخصيات تراثية متحركة فى الحدث الروائى .

ونقصد بها تلك الشخصيات التراثية ، التى يتم استدعاؤها من التراث ، وتحريكها فى أية رواية لتشكل شخوصها وأحداثها ، وبذلك تلتبس الشخصية الروائية بالشخصية التراثية أو العكس بدرجة يصعب معها الفصل بينهما والتعامل مع إحداهما دون اعتبار للأخرى .

ولا تستدعى الشخصيات من التراث بكيفية واحدة ، فبعضها يستدعى بسماته التراثية الحقيقية ، التى عرف بها فى التراث ، وبعضها يستدعى – خافيا – سماته التراثية الحقيقية تحت قناع جامد من الملامح المعاصرة .

كذلك لا توجد الشخصيات فى التراث بكيفية واحدة ، فتارة يسهل تحديدها بالاسم والعصر والسنة واليوم ، وتارة يصعب جدا تحديدها ، وتارة يتنافى وجودها أصلا فى التراث ، برغم ما تتميز به من سمات تراثية .

والشخصيات التراثية التى تم استدعاؤها فى روايات الكاتب من التراث ، سواء بسماتها الحقيقية أو المقنعة أو بموقعها التراثى المحدد أو غير المحدد ؛ ترافدت من خلال أربعة فروع :

(أ) – رافد الدين .

(ب) – رافد الموروث الشعبى .

(جـ) – رافد التراث الأدبى .

(د) – رافد التاريخ .

وسوف نبحث نموذجا لكل شخصية من خلال رافدها التراثى ، ومن خلال انخراطها فى العمل الروائى فى الصفحات التالية .

أولا: شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية حقيقية .

ويتم هنا استدعاء الشخصيات التراثية بشحمها ولحمها ودمها ، أى أن التراث يعطى للروائى شخوصه مجهزة الملامح والسمات والأبعاد وما عليه إلا أن يحركها بطريقته الخاصة التى تتفق مع متخيله السردى ومع ما يقدمه من تفسيرات ودلالات جديدة للمواقف والأحداث .

وربما أجرى الكاتب بعض التعديلات بقلمه فى سمات الشخصية التراثية ، لتتفق مع مايرمى إليه من مدلولات ، لكنها برغم ذلك تظل فى النهاية بسماتها التى عرفت بها فى التراث .

وبحسب تحديد موقع هذه الشخصيات من التراث ؛ تشعبت إلى :

١- شخصيات يمكن تحديدها فى التراث:

وهذه الشخصيات بتحديد الكاتب لها بالاسم والعصر ؛ ما يؤصل سماتها ويؤكدها ويربطها ببيئة معينة وزمان معين تضحى فيه الشخصية وتنطلق من علاقة الدال بالمدلول لتستقر فى أى زمان ومكان دلالى آخر ، لا نخطئ سماتها فيه ، لأننا قد عرفنا سلفا الأصل والمنبع .

وهذه الشخصيات تحددت فى نوعين :

أ- شخصيات تاريخية :

حفلت روايات الكاتب بكثير من الشخصيات التاريخية التى يسهل تحديدها فى التراث، توزعت فى رواياته الخمس الموسومة بالتاريخية وهى : عبث الأقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة ، أمام العرش ، العائش فى الحقيقة .

وسوف نختار واحدة من هذه الشخصيات التاريخية لنتعمقها بالدراسة ، وهى شخصية إخناتون فى رواية العائش فى الحقيقة .

يحدثنا التاريخ أن " شخصية إخناتون كانت المحور الذى دارت عليه الحوادث كلها"[١] فى عصره ، وأن ما فعله بالأناشيد أشهر مما فعله الفراعنة بالدروع ، وأن الناس

"١"- د. أحمد فخرى : مصر الفرعونية ، موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٦م ، ص ٣٢٨.

انقسموا عليه ، فمنهم من مجده " تمجيدا كاد يرفعه إلى درجة الأنبياء ، لأنه ... استطاع فى ذلك الوقت المبكر من تاريخ البشرية ، أن ... يدعو إلى ما يقرب من الوحدانية ، وكان لأناشيده وآرائه أثر على من جاء بعده من الشعوب ، بل ذهب بعض المؤرخين وخاصة (برستيد) إلى تأكيد أن نشيده هو أصل المزمور (١٠٤) " "١" ، ومنهم من حمل عليه "حملات منكرة ويتهمه بالضعف وتضييع الامبراطورية ، بل وينكر عليه أن أناشيده أو آراءه كانت مبتكرة ، ويغالى البعض الآخر فيحاول الحط من قيمته بإلقاء ظلال من الشك على خلقه " "٢" .

والحق أن أرجح الآراء تفيد أن " إخناتون كان فيلسوفا ومفكرا من خير فلاسفة ومفكرى العالم القديم ، وإذا كانت المرارة قد تملكت نفسه بعد أن رأى الصعاب فى نشر دينه الجديد ، فأهمل شأن الحرب ، فربما كان لذلك أسبابه ، وربما كان أيضا عن عقيدة راسخة فى المحبة والإخاء بين الناس وكراهية منه للقتل والتخريب " "٣" .

والحق أن الكاتب كان يستطيع أن ينتصر إلى أحد الرأيين : القادح أوالمادح ، ويصور شخصية إخناتون على أساسه ، ومن ثم تتبنى الرواية ، لكنه فضل اللجوء إلى تبنى الجدل الدائر حول الشخصية فى التاريخ ، وتقديمه كما هو مختوما بأكبر علامة للاستفهام .

وشخصية إخناتون لا تتكشف فى الرواية دفعة واحدة من خلال " حشد من الأوصاف الخارجية أو الجسدية أوالتاريخية أوالمعلومات الخاصة بها " "٤" ، ولكنها تتبدى من خلال شهادات الشخوص الأخرى لمرى مون على طريقة التحقيق الصحفى .

والشخوص المتحدثة تنقسم كما فى التراث إلى جبهتين : جبهة مادحة وجبهة قادحة ، وشكل الجبهة المادحة كل من : آى – بك – تى – مرى رع – محو – ناخت – بنتو – نفرتيتى ، وشكل الجبهة القادحة كل من : الكاهن الأكبر – حور محب – تادوخيبا – توتو – موت نجمت – ماى ، وكما يبدو نجد أن النسبة تمثل (٨ : ٦) ، ولعل ذلك يوضح

"١"– د. أحمد فخرى : مصر الفرعونية ، موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، ص ٣٢٨.

"٢"– المرجع السابق ، نفس الصفحة .

"٣"– المرجع السابق ، نفس الصفحة .

"٤"– د. سيد حامد النساج : الرواية فنا أدبيا ، مجلة الفيصل ، الرياض ، ع ٣٨ ، يونيو – يوليه ١٩٨٠م ، ص ٢٧.

موقف الكاتب من الأحداث .

ويلخص كاهن آمون رأى الجبهة القادحة فى وصفه لإخناتون بالمارق ، وربما يريد الكاتب بهذه الكلمة دون غيرها أن يسحب موقف إخناتون من التراث ليعطيه للمعاصرة ، حيث نجده حريصا " على اختيار اللفظ الذى يطلقه على الشخصية التاريخية ، بحيث يعبر عن مدلوله التراثى ، وفى الوقت نفسه يحمل مدلولا معاصرا " "١" ، ويلخص مرى رع رأى الجبهة المادحة فى وصفه لإخناتون بالعائش فى الحقيقة .

والأمر تفصيلا كما بدا فى أقوال الشخصيات التى عرضها الكاتب على امتداد صفحات الرواية يتمثل فى الآتى :

ترى الجبهة القادحة أن إخناتون ما هو إلا كافر ، غريب ، أحمق ، مجنون ، مدلل ، شاذ ، مجهول الأب ، فاقد الرجولة ، مؤنث الصدر ، متنافر القسمات ، ذو طبيعة أنثوية وصورة كريهة ، ليس بالرجل ولا بالمرأة ، ضعيف يحقد على الأقوياء ، مهزول الجسد ، مثير للقلق ، حقير لا يليق بعرش الفراعين ، نظراته متحيرة ، نبات سام ، متهافت الجسم، وجه منفر ، شخصية ضعيفة متهالكة ، أهوج يجب حصره وشكمه ، مخلوق هزيل قبيح يثير الاحتقار ، عديم اللياقة ، زاهد فى الناس ، مهووس دينيا ، شاعر ، خلق غريب لا بالذكر ولا بالأنثى يؤرقه الشعور بالنقص والهوان ، تافه لا وزن له ، أرعن مخبول ، قبيح، ماكر ، خبيث ، حاقد ، مطرب ، مهين ، ذو دهاء ومكر ، سام ، مهيض العقل ، منحرف الأفكار ، متنافر الصورة ، قبيح الوجه ، هزيل الجسم ، عاجز جنسيا ، نصف أنثى ونصف رجل ، معاشر لأمه ، غر مشوه ، شاعر بالهوان والانحطاط .

أما الجبهة المادحة فترى أنه معجزة وهو فى العاشرة من عمره ، واهب ذاته للحقيقة، نبيل يميل إلى الأمور الروحية ، ذو نظرة شديدة التأثير، بسيط يفوق سنه بأجيال ، فذ منذ صباه كأنما ولد بعقل كاهن ، ذو حديث ساحر ونضج سريع خارق للمألوف ، الحقيقة الباقية والأمل المتجدد ، لا يهمه العرش ، ذو سحر نفاذ ، خير البشر وأعذبهم وأرحمهم ، عاش فى الحب للحب ، لم يصدر عنه أذى لإنسان أو حيوان ، لم يلوث يده بدم ، لم يعاقب مذنبا ، إيمانه راسخ متحد ، أشبع الهواء بالسرور فى مدينة النور ، أملت أناشيده

"١"- د. مراد عبدالرحمن مبروك : العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر ، دراسة نقدية ، ص ٤٨.

قلوب الرجال والنساء والطير ، روح العذوبة والصفاء ، قوة إدراكه ونضجه تحير الجميع ، لا تهمه شئون الدنيا ، ذو خيال وثاب قوى ، لم يكذب قط ، له قوة السحر فى قلوب الناس، حب كالسحر ، حماس عجيب ، ذكرى تكفئ القلب وتتحدى الذاكرة ، ذو موهبة خارقة تستعصى على الإدراك ، نشط ، روحه أقوى من جسمه ، رجل قادر على الحب والإنجاب، علاقته الجنسية بأمه محض افتراء ، إنسان فاق سموه أى إنسان ، يبشر بإله لا يتوافق مع طبيعة البشر ، أنبل روح حلت بجسد بشرى ، عقل ناضج ، أسطورة ذات جاذبية لا تقاوم ، لا يكذب أبدا ، يتفرد بقوة خفية ، صاحب جلال ، فى عينيه خفة يطل منها الشغف العذب ، يمقت الرذيلة كما يمقت الكذب ، شجاع ، قوى الروح ، سر الحياة ، كنز السعادة ، لطيف الخلق ، إيمان راسخ ، قوة خارقة ، صمود وتحدى كالهرم .

ولا شك أن الكاتب بتقديمه للشخصية بتلك الثنائية الجدلية دون انحياز لأحدها ، يجعل القارئ فى حيرة من أمره ، تتجاذبه قوى السلب والإيجاب بين الجبهتين ، وكأنه يريد أن يجعل من القارئ (قاضيا) بعد أن قدمت كل جبهة (عريضة) دعواها ، وتلك مسئولية يلقيها الكاتب على عاتق قارئه ، الذى ربما يستطيع أن يحدد موقفا أو يظل حائرا فى سراديب الغموض التاريخى .

ومن الأمور التى توسل بها الكاتب فى طمس موقفه من الأحداث ، عدم إدلاء إخناتون بشهادته ، فقد كان بوسعه أن يرجئ موته بضعة أيام حتى يقابله مرى مون ويستنطقه ، لكنه لم يفعل ذلك .

والحق أن تتبعنا السابق لصفات الشخصية ، تم بطريقة استاتيكية ، جمعت فيها الصفات من على الألسنة للوقوف على أثرها فى النفوس ، بوصفها محصلة نهائية ونتيجة بعد أن انتهت الأحداث ، الأمر الذى بسببه ابتعدنا عن ديناميكيتها ، والكشف عن عمقها من " خلال وصف مجموعة الأحداث المتعاقبة عليها ووصف تفاعلها مع تلك الأحداث" "١"

"١"- David, Daiches, The novel and the modern world , (London,The university of chicago press, LTD, 1973). P.12.

ومن خلال تتبعنا للأحداث "١" التي انخرط في صنعها إخناتون ، نرى أن شخصيته اتسمت على طول الرواية بالمحورية والفردية والإيجابية بالإضافة إلى كونها نامية ومغتربة ورامزة .

ولا شك في محورية الشخصية فهي صانعة الأحداث وحولها يلتف الجميع وتتشكل بؤرة الصراع والمأساة ، حيث تذكرها كل الشخوص في شهادتها وتبين موقفها منها وخبرتها معها .

ولا شك أيضا في تفردها وتميزها وهي التي وقفت ضد الكهنة والقواد وآمون والعرش ، ترهص بإله جديد وتخوض صراعا مريرا لاتنيعن الاستبسال من أجله ، يكلفها كل شيء ، ولا يتبقى لها في النهاية سواه .

ولا يمكن لشخصية روائية أن تفعل كل ذلك وهي متصفة بالسلبية ، بل الإيجابية ديدنها منذ الصغر ، منذ مداخلاتها للحكيم آي ، معلمها ، في الإله القديم ، حتى رفضها التخلي عن الإله الجديد . وتلك إيجابية استراتيجية وليست إيجابية تكتيك ، حيث موقفه الإيجابي ظل ثابتا ومطردا على وجه واحد في سبيل هدف واحد ، هو دينه الجديد دون دنياه ، وتلك إيجابية الاستراتيجية ، أما إيجابية التكتيك فكانت تتطلب منه أن يناور ويكر ويفر ويعلن ويكتم ليتحقق له الأمر في النهاية دينا ودنيا .

ولايقدم الكاتب شخصية إخناتون بعد أن اكتمل نموها واستقرت ، لتتبدى مسطحة وتكتمل بها الرواية ، مثل شخصية كل من الأم تيي وفرعون العظيم وامنحتب الثالث ، وكاهن رع وحور محب ... إلخ ، ولكن يتتبعها منذ الصغر حتى الممات وهي تنمو جسديا وعقليا ونفسيا وعاطفيا ، حتى ترهص بالضعف الجسدي والنبوغ العقلي والحكمة الصافية والحب العفيف ، وهذه الشخصية التي تبحث عن التفرد في مجتمع العموم ، وتدعو بين المرئيات إلى اللامرئي ، لا شك أنها ستشعر بالاغتراب لا سيما والكل حتى نفرتيتي الزوجة قرر هجره وتركه وحيدا يجتر تجربته وآماله وآلامه مع إلهه الجديد .

ولعل الكاتب بعدم التزامه بما حدث"٢" لإخناتون حرفيا في التاريخ ، يقترب بشخصيته

"١"- انظر تحليل الأحداث في الفصل الثاني ، ص٨٨ – ٩٣ .

"٢"- انظر اختلاف ما حدث له عن التاريخ في الفصل الثاني ، ص ٨٨ – ٩٢ .

من الترميز لكل باحث عن الحقيقة ، (مارق) فى كل عصر، فإن كان له الحق فى" ألا يتقيد بجزئيات ما حدث فعلاً وببواعثه " "١" ، فليس له الحق فى قصر الدلالة على زمن واحد ، لا سيما المأساة تتحقق فى عدم استطاعة فرعون الشاب بعرشه وجيشه وتراثه الزاخر أن يحقق نبوءته ، فما بالنا والحال كذلك ، بمن لا يملك فى أى عصر سوى مروقه ؟.

ب- شخصيات شعبية :

استلهم نجيب محفوظ من الموروث الشعبى ، الشخصيات الشهيرة فى ألف ليلة وليلة، مثل شهريار وشهرزاد والوزير دندان وشبيب رامة السياف وعلاء الدين أبى الشامات ومعروف الإسكافى وقوت القلوب وأنيس الجليس والسندباد ... إلخ ، وتمثلت فى روايته ليالى ألف ليلة .

ولا شك أن تلك الشخصيات تمثل " مخزونا عريقا داخل وجدان البنية الثقافية للمجتمع العربى " "٢" ، وسنلتقط من تلك الشخصيات ، شخصية شهريار ، لا سيما والكاتب قد جعلها محور روايته منذ البداية حتى النهاية .

ولما كانت شخصية شهريار فى الليالى العربية تتمثل فى مجموعة من الصفات ، تلازمه طوال الحكاية ، يجمعها الجبروت والبطش وسفك الدماء والترويع وحب النفس والكبرياء ؛ فإنها تقترب - وإن كانت تتصف بالإيجابية - من التسطيح .

ولما كانت الليالى العربية قد ركزت على ما قصته شهرزاد من حكايات ، غيرت قرار شهريار فى النهاية إلى العفو عنها ، دون التعمق فيما حدث فى شخصية شهريار عن كيفية التحويل ؛ فإن الكاتب لم يغفل هذه الجزئية ، بل بنى الرواية على أساسها ، الأمر الذى جعل من شخصية شهريار ؛ شخصية نامية .

يبدأ الكاتب روايته مركزا على نفسية شهريار ، فعندما ذهب الوزير دندان لمقابلته وجده جالسا فى حيرة وسط الظلام الدامس ، مطفئا قنديله ، يردد كلاما ينبئ عما بداخله : -" ليكن الظلام كى أرصد انبثاق الضياء ... ، و... - الوجود أغمض ما فى الوجود " ،

"١"- د. محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م ، ص ١٣ .

"٢"- د. حلمى بدير : أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ، دار المعارف ، ط ١ ، ١٩٨٦م ، ص ٩٩ .

ويدرك دندان صراعه النفسى وعذابه بعد أن أوقفته شهرزاد على حقيقة نفسه عبر الحكايات الكثيرة التى استمرت ألف ليلة .

وهذا المدخل النفسى لشخصية شهريار فى رواية الكاتب ، لا يبتعد كثيرا عما أحاط بمدخل الليالى العربية من عنصر نفسى ، حين تدرك " شهرزاد بغريزتها سر عقدة شهريار، وتواجهها بكثير من الإدارك الواعى لعناصر مكوناتها ، وتتغلب على نزعته السوداوية ... بما ترويه من حكايات تنتقل به من ليلة لأخرى ، وتوزعه بين الأهواء والغرائز البشرية المختلفة لتعيد صياغة حقيقة الحياة فى نفسه ، وتنزع منها فكرة الخير المطلق والشر المطلق ، وتنمى عناصر الواقعية المتوزعة فى قصصها حينا وعناصر الرومانسية حينا آخر ، وتنتصر للخير وتنجح فى تقديم النماذج الإنسانية بصفاتها البشرية ، القبيحة والخيرة ، وتصبح عونا له على التخلص من دائرة العقدة التى وقع فيها " "١" .

ولقد التفت الكاتب إلى ما حدث لشهريار من تغيير ، تمثل فى العفو عن شهرزاد ، لكنه ذهب بعيدا مع هذا التغيير ، متجاوزا أبعاده فى الليالى العربية بطريقة خيالية سافرة ، أخرجته من الموروث الشعبى ، وإن كانت تعتمد عليه ، فشهريار محفوظ ، شهريار ما بعد الحكايات ، شهريار (المعدل) بين يدى شهرزاد .

وإذا كانت الليالى العربية تبدأ باكتشاف شهريار للخيانة فى بيته ، وقراره قتل أية فتاة بعد أن يتزوج منها ، حتى يصل الدور إلى شهرزاد فتدهشه برواية حكاياتها ليلة بعد ليلة حتى الليلة الألف ، ليلة العفو عنها ؛ فإن نجيب محفوظ لم يغفل ذلك ، لكنه بدأ لياليه بعد انتهاء الليالى العربية ، وصنع لشهريار ليالى جديدة مليئة بالحكايات والنوادر .

وربما أراد الكاتب بذلك ، أن يضع شهريار فى اختبار حقيقى ، لمعرفة درجة تعلمه الدروس التى حفظها عن شهرزاد ، فجعله يواجه الحكايات ، ليس عن طريق السماع من ملفوظ شهرزاد ، ولكن عن طريق المعايشة والاختلاط الحقيقى .

فما كاد شهريار يعلن قراره بهدوء" – اقتضت مشيئتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا""٢" وما كانت شهرزاد تعلن عن سعادتها المشوبة بالقلق "– نجوت من المصير الدامى برحمة

"١"– د. حلمى بدير: أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ، ص ١٠٦.

"٢"–نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٤ .

ربنا " "١" ، وما كاد الناس يعلنون عن فرحتهم بذلك :

" - الفاتحة إلى أرواح الضحايا

- من العذارى والرجال الأتقياء .

- وداعا للدموع .

- الحمد والشكر لله رب العالمين .

- وطول العمر لدرة النساء شهرزاد .

- شكرا للحكايات الجميلة.

- ما هى إلا رحمة الله حلت ." "٢"

حتى تدهم الحارة الحكايات ، بداية من حكاية صنعان الجمالي والجن قمقام وقتله على السلولي ، والتي ذاعت على كل لسان واستعادها السلطان شهريار مرات ومرات ، ومرورا بحكاية جمصة البلطي والجن سنجام وقتله لخليل الهمذاني ومحاكمته بالنطع من قبل السلطان نفسه ، وانتهاء بالسندباد الذى ألقى على السلطان شهريار دروسا فى الحياة برغم كونه من الرعاع .

والحق أن شهرزاد وإن كانت وضعت اللبنة الأولى فى صرح بناء شهريار الجديد ، فإن نجيب محفوظ هو الذى أتمها بخياله إلى أبعد مدى فى الآفاق .

فها هو شهريار الجبار الطاغي التى قالت عنه شهرزاد " - كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم " "٣" ، الذى لم يخرج من الليالى العربية بحسنة غير العفو عن شهرزاد ؛ ينزل بين الرعية ويعيش حكاياتهم مع العفاريت وخاتم سليمان وطاقية الإخفاء والرخ الطائر، ويستمع إليهم ويتعلم منهم وينزل عن رغبتهم ، عندما يعين معروف الإسكافى حاكما لحيهم، ويفكر فى أمر نفسه وفى أمر الوجود ، وينداح فى دائرة التفكير والانفعالات .

ولننظر إلى وصف الكاتب له وهو بصدد النهاية " قام شهريار وصدره يجيش بانفعالات طاغية .. غاص فى الحديقة فوق الممشى الملكى ، شبحا ضئيلا وسط

"١"- د. سيد حامد النساج : الرواية فنا أدبيا ، مجلة التوصل ، ص ٥ .

"٢"- المرجع السابق ، ص ١٠ .

"٣"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٦.

أشباح عمالقة ، تحت نجوم لا حصر لها ولا حد .. أطبقت على أذنيه أصوات الماضي فمحت ألحان الحديقة ، هتاف النصر ، زمجرة الغضب ، أنات العذارى ، هدير المؤمنين ، غناء المنافقين .. نداءات اسمه من فوق المنابر .. تجلى له زيف المجد الكاذب كقناع من ورق متهرئ لا يخفى ما وراءه من ثعابين القسوة والظلم والنهب والدماء ، لعن أباه وأمه وأصحاب الفتاوى المهلكة والشعراء وفرسان الباطل ولصوص بيت المال وعاهرات الأسر الكريمة والذهب المنهوب المهدر في الأقداح والعمائم والجدران والمقاعد والقلوب الخاوية والنفس المنتحرة وضحكات الكون الساخرة " "١" .

وتلفظه حجرته إلى قراره الأخير بهجر المدينة بحثا عن خلاصه ، يقول الكاتب "هجر العرش والجاه والمرأة والولد ، عزل نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه في وقت تناسى فيه شعبه آثامه القديمة الماضية ، اقتضت تربيته زمنا غير قصير .. لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استفحل في باطنه الخوف ، وهيمنت رغبته في الخلاص " "٢" .

وخلاص الكاتب لشهريار تم بطريقة سديمية اختلط فيها الخيال بالواقع على عادة حكاياته القديمة ، حين تنشق له الصخرة ويدخل فيها ويفعل ما بدا له ، غير أن يقترب من باب كتب عليه " لا تقرب هذا الباب " ، لكنه بعد أن يتزوج من سيدة الصخر ويعيش في النعيم ويغرق في العبادة والتأمل والشراب والرقص والغناء ؛ يقرر أن يقترب من الباب ، وعندما يفعل ، يجد نفسه ملفوظا إلى العراء .

وربما نجح الكاتب في رسم الخلاص بتلك الطريقة ، في عدم خروج النهاية عن طبيعة الليالي الخيالية ، وفي تأكيد طبيعة البشر في الخطأ حيث " تتكرر قصة بدء الخليقة من جديد ، فضول تعقبه خطيئة وتوبة تعقبها محاولة جديدة " "٣"، " فحلم الجنة الحسي الساكن دون صراع أو اعتراض "افعل ما بدا لك" " "٤" يتجلى واضحا ، والخروج منها أيضا

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٥٦ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٢٦٣ .

"٣"- د. عبدالحميد إبراهيم : نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصول ، مجلة إبداع ، القاهرة ، ع ١١ ، س ١ ، نوفمبر ١٩٨٣م ، ص٥.

"٤"- د . يحيى الرخاوي : قراءات في نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢، ص ٥١.

يتجلى واضحا حين انقض عليه المارد ، بعد أن فتح الباب ، وأرجعه إلى الأرض .

٢- شخصيات يصعب تحديدها فى التراث :

وهذه الشخصيات تتميز بما تتميز به الشخصيات التراثية الحقيقية من صفات ، لكنها تختلف عنها فى كونها مصنوعة من خيال الكاتب ، وغيرموجودة في التراث ، لغرض فنى يتطلب وجودها ، سيتضح مع غيرها من الشخصيات .

وهذه الشخصيات تحددت فى ثلاثة أنواع :

أ- شخصيات تاريخية :

لجأ نجيب محفوظ كغيره من كتاب الرواية التاريخية إلى خلق شخوص ودمغها بالصفات التاريخية فى رواياتهم ، وهى ليست تاريخية ، مثل شخصية مرى مون فى رواية العائش فى الحقيقة . فكما بينا سابقا ، أن الكاتب أنطق الشخوص المشاركة فى مأساة إخناتون لتدلى برأيها فيما حدث ، ولم يشأ لها أن تنطق فى فراغ أو تحدث نفسها على طريقة المونولوج ، لكنه آثر أن يخلق لها شخصية تستنطقها على طريقة الديالوج ، فكانت شخصية مرى مون .

وتلك حيلة من حيل كتابة الرواية التاريخية ، والتى هى كما قال والترسكوت " رسم الشخصيات الثانوية البسيطة ، وليس معنى بساطة الشخصيات أنها تخلو من النفع أو الفنية، لأنها تؤدى دورا حيويا وفنيا ... وهى شخصيات غير تاريخية عادة ، يستخدمها (الكاتب) في عمله الفنى لتؤدى دورا يستمد أهميته من السياق الروائى الذى اختاره " "١" .

ولقد قام مرى مون بكثير من المساعدات الفنية للكاتب ، فهو الذى قدم الشخوص ومهد لها وربط بينها بمنتهى الإيجابية ، ولقد بين الكاتب ذلك صراحة حين قدمه فى جزء منفصل عن بقية الشخوص ، تحت عنوان (أصل الحكاية) ، وضح فيه ملامح شخصيته وغرضه من الرحلة وبداية الأحداث فى الرواية .

فقد كان هو ووالده فى طريقهما من بلدتهم سايس إلى مدينة بلتوبوليس فى الجنوب ، لزيارة أخته المتزوجة هناك ، وفى طريقهما شاهدا مدينة المارق ، أخت آتون ، ولقد استغل الكاتب هذه المشاهدة ليقدم لنا مدينة الأحداث ، مدينة إخناتون ، التى تشكل مكان

"١"- السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، ص ٨.

الرواية ، وما آلت إليه بعد أن انتهى كل شيء ، فهي " مدينة تطل من أركانها عظمة غابرة ، ويزحف الفناء بنهم على جنباتها وأشيائها ، مترامية بين النيل غربا ومحراب الجبل شرقا ، متعرية الأشجار ، خالية الطرقات ، مغلقة الأبواب والنوافذ كالجفون المسدلة، لا تنبض بها حياة ولا تند عنها حركة ، يجثم فوقها الصمت وتخيم عليها الكآبة ، وتلوح في قسماتها إمارات الموت " "١" .

ولما حاول مرى مون أن يستفسر من والده عنها ، أبان له نهاية الأحداث وهي مدينة المارق ، ومن وصفه للمارق نستطيع أن نستشف موقفه من إخناتون ، فما يلبث الغلام أن تتفجر في نفسه منابع طلب الحكمة ، وبذلك يستغله الكاتب في تتبع الحقيقة التي أرادها بعمله ابتداء ، وكأنه معادل موضوعي لرغبة الكاتب .

ويفترض فيمن يتتبع الحقيقة مجموعة من الصفات ألصقها الكاتب بشخصية مرى مون ، فلقد تربى في بيئة ثقافية محبة للحكمة ، يتحاور فيها الرجال مجتمعين في قصر والده على عادة الصالونات الحديثة " وسرعان ما استعدت ذكريات صباى في قصر أبي بسايس ، وحوار الكبار المحموم حول الإعصار الذى أطاح بأرض مصر والإمبراطورية ، وما سموه بحرب الآلهة ، وفرعون الشاب الذى مزق التراث والتقاليد وتحدى الكهنة والقدر ، أجل تذكرت تلك الأيام المنسية " "٢" ، ووالده باحث عن الحقيقة أيضا ، وفعل ذلك في صدر شبابه ، والشاب منه تحدوه رغبه مقدسة في معرفة الحقيقة .

ولعلنا هنا نواجه عيبا فنيا وقع فيه الكاتب ، فالرغبة ولدت صدفة بمجرد مشاهدة مدينة المارق ، مما يجعل الرواية كلها تنبني على صدفة ، والأمر بذلك خطير ، فما بالنا لو تساءلنا : ما الذى كان سيحدث بشأن الرواية لو لم يشاهد مرى مون المدينة لسنة من النوم أتته أو لحاجة ذهب يقضيها ؟

كذلك خصه الكاتب بالإضافة إلى تراث أبيه المعروف بتوصية من والده تفتح له الأبواب المنغلقة على طريقة البطاقات الشخصية (الكروت) في زمننا الحاضر ، وكأنها الكلمة السحرية التي فتحت من قبل لعلى بابا باب الكهف المملوء كنوزا .

"١"- نجيب محفوظ : العائش في الحقيقة ، ص ٣ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٣.

ويبدأ مرى مون حركته بعد أن قرر سبيله ، مصطحبا وصية والده " – اخترت سبيلك بنفسك يامرى مون ، فاذهب فى رعاية الآلهة ، أجدادك ذهبوا للحرب أو السياسة أو التجارة ، أما أنت فتريد الحقيقة ، وكل على قدر همته ، ولكن احذر أن تستفز صاحب سلطان أو تشمت بساقط فى النسيان ، كن كالتاريخ يفتح أذنيه لكل قائل ولا ينحاز لأحد ثم يسلم الحقيقة ناصعة هبة للمتأملين " "١" .

ومما أفاده الكاتب أيضا " بث الحياة العادية اليومية فى الجو التاريخى "٢" ، فها هى شخوص أخرى غير حاكمة من البشر العاديين ، بأسمائهم الفرعونية ورحلتهم بين البلاد الفرعونية وأحاديثهم فى بيوتهم عما يحدث من أمور ، ومحاولاتهم تتبع ما حدث من خلال لقائهم بالذين شكلوا الأحداث ، لا سيما والرواية تخلو من شخوص البشر العاديين من أبناء الشعب وتنحصر فى الأربع عشرة شخصية تاريخية التى أنطقها الكاتب . كذلك أفاد الكاتب فى الربط بين بعدى الرواية : التاريخى والمتخيل ، لا سيما فى الحكم النهائى الذى سيلفظه على لسان مرى مون عندما يعود إلى مدينته بعد انتهاء رحلته.

يبدأ مرى مون رحلته حيث الدعة كما يقول والده ، غير منحاز لشىء ، حتى رأى والده الذى حدده فى وصفه لإخناتون بالمارق ، ويقابل كل الشخوص ويسمع منها ويسجل عنها ، ويتتبع معها منهجا لا يغيره ، فهو يعرفها لنا ، ويصف مكانها وشكلها وكيف قابلته، مثل كلامه عن تادوخيبا " هى فى الأصل ابنة توشراتا ملك ميتانى أصدق صديق للعرش المصرى ، تزوج منها امنحتب الثالث فى أيامه الأخيرة ، وهو فى الستين وهى فى الخامسة عشرة ، ثم ورثها إخناتون ضمن حريم أبيه عند اعتلائه العرش ، وهى تعيش اليوم فى قصر بشمال طيبة مع ثلاثمائة من العبيد ، وقد استقبلتنى بناء على توصية من حور محب ، فى الحلقة الرابعة ذات جمال مثير وكبرياء وعظمة ، ولقيتها فى حجرة فاخرة وهى تجلس على كرسى من الأبنوس المطعم بالذهب ، شجعتنى بابتسامة وراحت تروى قصتها " "٣"، ثم يبين أنه جلس أمامها مستمعا غير متدخل فى الكلام إلا فى نهاية

"١"– نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص ٥ .

"٢"– السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، ص ١١.

"٣"– نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص ٦٨.

شهادتها ، وإذا أغفلت أمرا فإنه يسأل عنه ، مثل حواره مع حور محب " وشملنا صمت الختام فأخذت أنسق أوراقي تأهبا للذهاب ، غير أنني سألته : - وكيف تفسر هجر نفرتيتي له ؟ فأجاب دون تردد : - لقد أدركت ولا شك أن جنونه جاوز خط الأمان فهجرت قصره محافظة على حياته ؟ - ولم لم تهجر المدينة معكم ؟ .. إلخ " "١" ، وأحيانا يتدخل في أمور شخصية مثل سؤاله لمحو "- يخيل إلى أنك كفرت بإله مولاك ؟ فأجاب بعبوس : - لم أعد أومن بإله " "٢". ولا ينسى أن يبين لنا أن كل الشخوص التي قابلته رحبت به ترحيبا حارا من أجل معرفة الحقيقة - من وجهة نظرها طبعا - وأنه خشي مقابلة بعضهم ووقع الخوف في قلبه مثل مقابلته لنفرتيتي ، وأن توصية والده نفعته كثيرا عند إبرازها ، وكل هذه الأشياء تؤكد الجو التاريخي وتجعله حقيقة ملموسة ، كذلك لا ينسى تبيين طريقة محدثه ، فتارة يتدخل في الموضوع مباشرة دون تقديم ، مثل توتو ، وتارة بعد أن يروى القصة يعلق عليها تعليقا ختاميا مثل ناخت " وصمت الوزير طويلا ثم تمتم في أسى عميق : - هذه هي قصة الخداع والبراءة والحزن الأبدي " "٣" ، وتارة يقدم له وثائق لتثبت ما قال مثل مرى رع " ومال إلى خزانة فاستخرج منها لفافة من البردى فأعطاها لي وهو يقول :- إنها تحوى رسالته وأناشيده ، اقرأها بأناة وليستجيب لها قلبك المحب للحقيقة . فإنك لم تقم برحلتك لغير ما سبب " "٤" .

وإذا كانت رحلة ابن فطومة في روايته رحلة في المكان والزمان ، فإن رحلة مرى رع هنا رحلة في الشخوص ، برغم بدايته من مدينته سايس وتنقله بين المدن ، فالغرض الذي ظل مصاحبا له ، هو معرفة الأحداث من خلال خبيئة النفوس .

وربما لم يظهر في الرواية موقف الكاتب من الأحداث ، أهو مع إخناتون أم ضده ؟ مثل موقف مرى مون تماما الذي ظل صامتا طوال الرواية ، يقابل ويستمع ويسجل ثم

"١"- نجيب محفوظ : العائش في الحقيقة ، ص ٥٨.

"٢"- المصدر السابق ، ص ١١٢ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ١١٩ .

"٤"- المصدر السابق ، ص ١٠٢.

يفاجئنا فى النهاية بموقفه " ولما رجعت إلى مايس استقبلنى أبى بشوق وراح يسألنى عن رحلتى وأجبته وامتد الحوار بيننا أياما وتشعب وقلت له كل شيء تقريبا ، ولكننى أخفيت عنه أمرين : ولعى المتزايد بالأناشيد وحبى العميق لتلك السيدة الجملية"١"(يقصد نفرتيتى)

فبعد أن انتهت الرحلة ومال إلى جبهة إخناتون ، تكتم الأمر وأخفاه عن والده ، وبذلك يكون قد تعلم الدرس ، درس إخناتون وما حدث له ، وتبدأ مرحلة جديدة من الإيمان الداخلى فقط دون الإعلان على طريقة مذهب التقية الشيعى ، لأن نتيجة الإعلان ماثلة أمامه فى مدينة الخراب ، مدينة المارق . وإذا كانت دعوة الكاتب للمناهضين أن يستكينوا ظاهريا ، فلا شك أن تلك دعوة جديدة للاهتمام بما أسميناه سابقا (تكتيكا) حتى يتلافوا الأخطاء التى وقع فيها إخناتون نتيجة لصراحة (الاستراتيجية) .

ب- شخصيات شعبية :

تعتبر أهم شخصية استقاها الكاتب من التراث الشعبى ، محددة الملامح واضحة السمات ، هى شخصية الفتوة ، والتى يصعب إلصاقها بفرد بعينه فى التراث ، لأن وجودها اشتملت عليه كل العصور ، وحمل مضامين مختلفة حسب طبيعة كل عصر "٢" .

وتعتبر أهم رواية اشتملت على شخصيات الفتوات بهذا المفهوم ، هى رواية ملحمة

"١"- نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ،ص ١٦٦ .

"٢"- يذكر د. محمد رجب النجار أن " مصطلح الفتوة تطور تطورا عجيبا على اختلاف العصور ، فالفتى فى عرف المجتمع الجاهلى ، هو الذى تتجسد فيه الصفات التى تتطلبها القبيلة على أتم وجه ، كالفروسية والشهامة و الشجاعة والمروءة والكرم والنجدة وغيرها من الفضائل التى نعرفها عن (المثال) أو النموذج الجاهلى ، وفى عصر صدر الإسلام انتقلت المثل العليا بعد أن طعمت بالمثل والفضائل التى جاءت بها العقيدة الإسلامية ، فاتسقت معانيها وتبلورت فى مدلول جديد ، قوامه المثال الدينى والشعبى للإمام على بن أبى طالب ، فتى الفتيان ، حيث (لا فتى إلا على) ... إلخ " . لمعرفة المزيد انظر : د. محمد رجب النجار : حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى ، عالم المعرفة بالكويت سبتمبر ١٩٨١م ، الفصل الثانى ، بداية من ص ١٠٩.

الحرافيش "١" ، التي زخرت بكثير من الفتوات الذين وصل عددهم إلى سبع عشرة فتـوة ، تتابعوا كالتالي : عاشور الناجي - درويش زيدان - عاشـور النـاجي - شـمس الديـن - سليمان - عتريس - الفللي - الفسخاني - وحيد - نوح الغراب - سمكة العـلاج - جـلال - مؤنس العـال - سمعة الكلبشـي - سماحة - فتـح البـاب - حميدة - حسونة السـبع - عاشور الناجي .

وسوف نختار من تلك الشخصيات ، شخصية شـمس الدين ووالده عاشـور النـاجي ، لتحقق كثير من تقاليد الفتونة فيهما .

مات عاشور الناجي ، بعد أن أقام فتوته على مبادئ ستة .

١- إلزام نفسه بعمله السابق قبل الفتونة .

٢- إلزام نفسه بداره التي كان يسكنها قبل الفتونة .

٣- إلزام كل تابع من أتباعه بعمل يرتزق منه .

٤- فرض الإتاوة على الأعيان والقادرين لإنفاقها على الفقراء والعاجزين .

٥- الانتصـار على فتوات الحارات الأخرى لفرض مهابة الحارة .

٦- الارتباط بأناشيد التكية وألحانها .

وتلك هي سمات الفتونـة الحقيقيـة ، التـي تختلـف عـن سـمات البلطجـة ، التـي حـاول درويش زيدان أن يمارسها ، والتي تحمل مضامين مخالفة تماما لما سبق .

وللفتونـة مؤهـلات ، يجـب أن تتوفـر فـي صـاحبهـا ، تسـتقطب فـي كلمتيـن : القـوة والشهامة ، فالقوة بلا شهامة تصبح بلطجة ، والشهامة بلا قوة ترشح صاحبها ليكون وجيـه الحارة وليس فتوتها .

وتمثلت القوة في جسد عاشورالعملاق ، الذي يشبه الثـور ، وصوتـه الأجش القوي ، وفكه الذي يشبه فك حيوان مفترس ، وشاربه الذي يشبه قرن الكبش ، وقدميه الضخمتين ،

"١"- اشتملت أولاد حارتنا أيضا على كثير من شخصيات الفتونة الحقيقية ، لكن بشكل مقنع يحمل أبعاد دينية ، يمكن إرجاعها إلى شخوص بعينها في التراث ، مثل : سيدنا آدم ، سيدنا موسى ، سيدنا عيسى ، إلخ ، لذا اكتفينا بملحمة الحرافيش .

ونضارته التى جعلته حتى الأربعين لم يشب له شعر ، وصورة الأسد المرسومة فى صفحة وجهه .

أما الشهامة ، فتمثلت فى عدم استغلاله لقوته إلا فيما ينفع الناس ، وفى أنه " كان راعى الفقراء ، يتصدق عليهم ، ولم يقنع بذلك ، فكان يشترى الحمير ويسرح بها العاطلين، أو يبتاع لمن يريد عملا ، السلال والمقاطف وعربات اليد ، حتى لم يبق عاطل واحد فى الحارة ، عدا العجزة والمجاذيب " "١" .

وبالإضافة إلى القوة والشهامة ، ارتبط بالتعاليم الروحية ، والتى تتمثل فى التكية ، فجاء بعمال لتنظيف الساحة والممر ، وتطهيرها من تلال الأتربة والزبالة" "٢" ، وارتبط بالحارة ومصالحها حيث ، " شيد حوض مياه الدواب ، والسبيل ، والزاوية " "٣".

وإذا كانت الفتونة بناء على ذلك قد أتته قائمة تسعى ، بوصفها مطلبا شعبيا ، فإن ابنه شمس الدين قد نالها من بين فكى الموت المخضبين بالدماء ، حين صارع غسان على اللقب بعد اختفاء عاشور الناجى " تقاربا خطوة فخطوة ، حتى التصقا تماما ، ولف كل منهما ذراعه حول الآخر ، وشد كل بما فيه من عزم وإصرار وقوة ، حتى انتفخت منه العضلات ونفرت العروق ، انغرزت الأقدام فى الرمال ، وتعملقت إرادة صلبة تروم اعتصار الخصم وتصفيه ماء حياته ، وحملقت الأعين فى ذهول وتوقعت لدم أن ينفجر ، وتتابعت الثوانى منصهرة فى الأتون الملتهب ، وانحبست الأنفاس فلم تسمع نأمة واحدة ، حتى تلاقى حاجبا غسان فى عبوسة حاقدة ، وبدا متحديا للمستحيل والقدر ، أو أنه غالب الغرق ، ويدافع المجهول ولو بالجنون ، ويطلق الحقد الأعمى على اليأس الزاحف ، ويتخاذل رغم الإصرار والكبرياء والغضب ، ويتخبط وتترنح ساقاه ويتهاوى فى العجز ويشهق فلا يرحمه شمس الدين، حتى تسقط ذراعاه وتتداعى رجلاه وينهدم ، ويقف شمس الدين لاهثا ، غارقا فى العرق ، ويغلب صمت الذهول ، حتى يمضى شعلان الأعور إليه

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٧٤.

"٢"- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

"٣"- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

بملابسه وهو يقول : - نعم الفتى ... ونعم الفتوة " "١" .

وهكذا صار شمس الدين فتوة مكان أبيه ، ماضيا على نهجه ومبادئه الستة ، راعيا للحرافيش ، شاكما للسادة والأعيان وفتوات الحارات الأخرى ، مثابرا على عمله سواقا للكارو، دافعا كل رجل من رجاله إلى حرفته ، غير متخل عن شقته الصغيرة مسكنا ، "وسرعان ما صار من رواد الزاوية وأصدقاء الشيخ حسين قفة ، ومن أموال الإتاوات جدد أثاث الزاوية ، ورحب باقتراح للشيخ حسين قفة ، فأنشأ كتابا جديدا فوق السبيل " "٢" .

ويستمر مصير الشخوص طوال الرواية معلقا بمبادئ عاشور الستة ، بين العدل والظلم ، بين الموت والميلاد ، بين أحلام الفتونة الحقة وكوابيس البلطجة .

وذلك لأنه ما كاد عاشور الناجي يموت ، ويتبعه شمس الدين ، حتى ماتت بعدهما المبادئ الستة ، ليحل محلها جبروت البلطجة ، الذى فرضه الفتوات الذين توالوا بعد ، وهم : سليمان ، عتريس ، الفللي ، الفسخاني ، وحيد ، نوح الغراب ، سمكة العلاج ، جلال ، مؤنس العال ، سمعة الكلبشي ؛ فلا يلبث الناس أن يعيشوا في هم ونكد وآمالهم معلقة بالمبادئ الستة ومعها عاشور الغائب .

ويتخايل الحلم حقيقة بتولى سماحه وبعده فتح الباب زمام الفتونة ، وينعم الناس بمبادئ عاشور الستة العادلة لفترة من الزمن ، لكنهم ما كادوا يهنأون بها حتى يجدوا أنفسهم مرة أخرى تحت نبابيت بلطجية حميدة وخلفه حسونة السبع ، فتتعلق آمالهم مرة أخرى بالمبادئ الستة ومعها عاشور الغائب .

ثم يشاء الكاتب أن ينهى روايته بعودة عاشورالناجي متمثلا فى حفيده عاشور بن ربيع الناجي ومبادئه التى أعلنها والتى هى المبادئ الستة لفتونة عاشور الناجي ، وبذلك تكتمل الدائرة ، ومن ثم تنغلق على طرفين ، يمثلهما عاشور الناجي ومبادئه الستة .

والحق أن الكاتب حين استلهم تيمة الفتونة فى رسم الشخوص، جعل منها مدخلا لصب مسيرة الحياة وفلسفتها ، وتلك مسيرة بدأها منذ أولاد حارتنا ، حين صب مسيرة الحياة فى إطار دينى شعبى مسطح الترميز ؛ أمكن كشفه وضبطه مع كثير من الحرج؛ الأمر

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ١٠٤.

"٢"- المصدر السابق ، ص ١٠٨.

الذي جعله يعيد صبه في قالب جديد من الموروث الشعبي ، الذي لا يتكئ على الدين بقدر ما يتكئ على صنع الأسطورة ، حين تحولت حكاية عاشور الناجي في بداية الرواية إلى أسطورة ، شكلتها الألسن وجمعت فيها كل المعاني المطلقة ، لدرجة جعلتها تصوغ حلم البشر وتصنع من الماضي حلم المستقبل ، وكأن الحركة وإن كانت إلى الأمام في ظاهرها، فما هي إلا ارتداد إلى الخلف .

وهذه الجزئية بالذات هي التي استقطبت المعنى التراثي الشامل لأولاد حارتنا في ملحمة الحرافيش ، والذي اكتمل بعودة عاشور الناجي في نهاية الرواية ، وكأنه المهدي المنتظر، أو الحقيقة التراثية التي تتلخص في أن حال هذه الأمة الآن لا يصلحه إلا ما أصلح أولها .

جـ- شخصيات أدبية :

ربما كان صعبا أن نحدد شخصية أدبية بعينها وظفها الكاتب من التراث في رواياته ، رغم تشابه شخصية ابن فطومة في رواية رحلة ابن فطومة ، في الاسم مع شخصية ابن بطوطة "١" فلا شخصية ابن بطوطة ممثلة في رواية الكاتب بالطريقة التي عرفت بها في التراث ، سواء بصورتها الحقيقية أو المحورة أو المقنعة - أحداثا وسمات - ، ولا شخصية قنديل محمد العنابي موجودة في التراث بالطريقة التي مثلت بها في الرواية ، سواء بصورتها الحقيقية أو المحورة أو المقنعة - أحداثا وسمات - ، مثلما وجدت مثلا شخصية أحمس أو شخصية إخناتون أو شخصية فرعون في التراث وفي الرواية .

والسبب الواضح - في نظرنا - الذي ربما وضع شخصية قنديل محمد العنابي في موازاة مع شخصية ابن بطوطة ؛ هو مشابهة كنيتي الاسمين والرحلتين في الجناس الناقص .

وأعتقد أن الكاتب لو أسقط كنية بطل رحلته ، وأسمى الرحلة اسما آخر ، غير رحلة

"١"- دمجنا شخصية ابن بطوطة هنا بالأدبية ، مع علمنا أنه : رحالة ، جغرافي ، فقيه ، قاض ... إلخ ، وذلك لاندماج رحلته بأدب الرحلات ، مثلما هو الحال مثلا : لو دمجنا شخصية مثل العقاد بالروائية ، في عمله المندمج بها : سارة ، مع علمنا أنه : شاعر ، أديب ، صحفي ، سياسي ، باحث ... إلخ .

ابن فطومة ، كأن يقول مثلا : رحلة البحث عن المثال ؛ لما تداعي إلـى الأذهـان اسم ابـن بطوطة ، ولانداحت الرحلة وتـاهت وسط رحـلات التراث الكثيرة بـلا تمييز وتحديد ، فالتنقل بين البلاد وارد في كل أدب الرحلات ، بداية من رحلة سليمان التاجر سنة ٢٢٣هـ وحتى رحلة أنيس منصور في أواخر هذا القرن .

والحق أن الكاتب لوفعل ذلك أيضا ، لظلت بعض المشابهات شاخصة بين ابن فطومـة وابن بطوطة ، فناهيك عن تشابه الكنيتين والرحلتين جناسا ناقصا ، نجد أن عمرهـا مـن بداية الرحلة يكاد يكون متقاربا ، ففي الرواية لم يكد ابن فطومة يبلـغ العشرين من عمره حين قرر الرحلة ، وفي الرحلة التراثية لم يكد ابن بطوطة يتجاوز الحاديـة والعشـرين مـن عمره حين قرر الرحلة أيضا .

كذلك فإن ابن فطومة خرج ولم تكتمل دارسته بعد ، تماما مثل ابـن بطوطـة الذي خرج في رحلته هو الآخر ولم تكتمل دراسته بعد ، فاستكملها على الطريق .

وكلاهما خرج وحيدا ، ليس له صاحب ، مع قافلة من القوافل ، يفترق عنها عنـد أول منعطف ، ثم يتبعها بأخرى ، يفترق عنها أيضا عند أول منعطف ، وهكذا ...

حتى الدافع إلى الرحلة يتفق الاثنـان عليه ، وهوالشوق إلـى المعرفـة والتعطش إلـى العلم والدين .

كذلك مارس ابن فطومة كثيرا من الأحـداث التي مارسها ابـن بطوطـة فـي رحلتـه ، فمثلا " لم يضطر إلى التسـعلك أو الكدية ، بل سار على سمته ، شيخا كريما على نفسه و على الناس" "١" ، ومثلا " كان يغير اتجاهه في الرحلة تماما ويتجه إلى ناحية أخرى غـير التي كان يقصد إليها ، لأن الهدف الرئيسي عنده كان الرحلة في ذاتها ، وكـل البـلاد عنـده سواء " "٢" ، وكان يغير " رفقته مرة بعد مرة ، لأن اهتمامه برؤية النـاس والغرائـب كـان يضطره إلى التخلف عن ركبـه أو رفقتـه ، ليقضـي مأربـه ، ثم يلحق بـأي رفقـة أخرى ويمضي في سبيله " "٣" ، وكـان " يهتـم اهتمامـا شـديدا بلقـاء الأوليـاء ، وشـيوخ الصـوفيـة

"١"- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودارسة وتحليل ، ص ١٤.

"٢"- المرجع السابق ، ص ١٩.

"٣"- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

والزهاد وأصحاب الكرامات " "١".

ومنهج كل منهما في الرحلة واحد ، فكلاهما " يذكر البلد ويصفه ويعين حدوده ، ويذكر ما شاهده فيه ، ويروى ما عرفه من عادات أهله ، ونظام حياتهم ومأكلهم ومشربهم وملبسهم ، ثم يتحدث عن سلطان البلد وكيف رآه ؟ وماذا جرى بينه وبينه ؟ وقد يعقب بذكر شيء من التاريخ " "٢" .

والحق أنه برغم وجود مثل تلك المشابهات ، فإنه أيضا يصعب الجزم بوجود علاقة توظيف بين الشخصيتين ، وإن كانت هناك علاقة توظيف بين الشكلين فقط : الروائي والتراثي ، وذلك لتفريغ مضمون رحلة ابن بطوطة تماما ، من الرواية ، إذ لا وجود لها سواء بطريقة حقيقية أو محورة أو مقنعة ، وما تبدى من مضمون في الرواية ابتعد تماما عن مضمون الرحلة في التراث ؛ الأمر الذى جعل تلك المشابهات غير مخصصة تخصيصا صارما ، يقصرها على رحلة معينة من التراث دون غيرها .

وإذا كنا لا نستطيع أن نجزم بتحديد شخصية قنديل محمد العنابى الحقيقية في التراث، وأن نربط بينها وبين شخصية ابن بطوطة في رحلته ، اللهم إلا في بعض المشابهات – سمات وأحداثا – فما الذى أفاده الكاتب من عقده لهذه المشابهات ؟ .

ربما أفاد في نظرنا تأكيد تراثية عمله الروائي ، إذ بمجرد ذكر تلك المشابهات التراثية المتموهة ، غير المحددة ، تتشخص المادة الروائية تراثا ، ومن ثم يفد الشكل الروائي الذى ارتضاه الكاتب ، في إظهار متخيله السردى في شكل أدب الرحلات فضلا عن إظهاره أيضا في شكل المخطوطة المحققة علميا .

"١"- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودراسة وتحليل ، ص ٢٦.

"٢"- المرجع السابق ، ص ٢٤٠.

ثانيا : شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية مقنعة :

ويتم هنا استدعاء الشخصية التراثية وإخفاؤها تحت قناع من السمات الروائية المعاصرة ، بهدف فنى ينحو إلى الترميز غالبا.

وتختلف الشخصيات التراثية ، فى سهولة وصعوبة كشفها ، بحسب كثافة القناع ، فمنها مايسهل كشفه بسهولة – بمجرد النظر – مثل شخصيات أولاد حارتنا ، ومنها ما يستحيل كشفه ، برغم تحديد ملمحه التراثى ، مثل : شخصيتى البلخى فى ليالى ألف ليلة والجنيدى فى اللص والكلاب .

ويندرج الأمر – تفصيلا – فيما يلى :

١– شخصيات يمكن تحديدها فى التراث .

وهذه الشخصيات يمكن معرفتها بسهولة رغم القناع الذى تخفت خلفه ، ولقد تميزت فى نوع واحد :

أ– شخصيات دينية :

حفلت أولاد حارتنا بكثير من الشخصيات الدينية المقنعة ، لا سيما فى الفصول الأربعة الأولى ، المعنونة بأسماء : أدهم – جبل – رفاعة – قاسم . وتنوعت ما بين شخصيات رئيسية وثانوية ومسطحة ونامية ، لكنها جميعا اتفقت فى إيجابيتها .

ولقد حاول كثير من النقاد"١" فك شفرة (قناع) تلك الشخصيات ، ووضعها فى سياقها التراثى ، منهم تلك المحاولة الجادة التى تضمنها كتاب (الطريق إلى نوبل ١٩٨٨عبر حارة نجيب محفوظ) لمؤلفيه : د. محمد يحيى ومعتز شكرى ، وفيه نجد تجميعا لما يكاد أن يكون قد استقر عليه النقاد ، من حل لشفرة تلك الشخصيات على النحو التالى :

"١"– منهم على سبيل المثال لا الحصر : – د. الطاهر أحمد مكى : أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ، محاولة لتفسير بعض رموزها ، مجلة عالم الكتاب ، ص ٩٥. – د. صلاح فضل : شفرات النص ، ص ٥٢. – طلعت رضوان : أولاد حارتنا بين الإبداع الفنى والنص الدينى ، مجلة فصول ، ص ١٤٠ .

١- فصل أدهم :

أدهم : آدم عليه السلام .

إدريس : إبليس .

أميمة : حواء .

قدرى : قابيل .

همام : هابيل .

عباس : عزرائيل .

جليل : جبريل .

رضوان : حارس الجنة .

٢- فصل جبل :

جبل : موسى عليه السلام .

الأفندى : فرعون .

السيدة هدى هانم : امرأة فرعون .

زقلط : هامان .

عم حمدان : كبير بنى إسرائيل .

قدرة : الذى وكزه موسى فقضى عليه .

دعبس : الذى استغاث بموسى .

ضلمة : الذى جاء من أقصى المدينة يسعى .

المعلم البلقيطى : شعيب عليه السلام .

شفيقة : بنت شعيب عليه السلام التى تزوجها موسى .

سيدة : أختها ، بنت شعيب عليه السلام الأخرى .

٣- فصل رفاعة :

رفاعة : عيسى عليه السلام .

زنفل : هيرودس .

خنفس : بيلاطس .

ياسمينة : يهوذا .

شافعي : يوسف النجار .

عبدة : مريم عليها السلام .

حسين ، علي ، ذكي ، كريم : الحواريون .

٤- فصل قاسم :

قاسم : سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام .

صادق : أبو بكر الصديق .

المعلم يحيى : ورقة بن نوفل .

الست قمر : السيدة خديجة .

سكينة : السيدة نفيسة صديقة السيدة خديجة .

قنديل : سيدنا جبريل عليه السلام .

بدرية : السيدة عائشة .

حسن : سيدنا علي .

زكريا : أبو طالب ، عم النبي.

بالإضافة إلى شخصية الجبلاوي ، التي تواترت في كل فصول الرواية ، والتي حلت شفرتها على أنه الله ، سبحانه وتعالى .

ولقد تتبعنا صفات (القناع) الذي ظهرت به تلك الشخصيات التراثية المشفرة في الرواية والتراث "١" ، في مستويات أبعاد صفاته الثلاثة : النفسية والاجتماعية والجسمانية، فكانت على النحو التالي :

"١"- وهي الصفات التي أسفلها خط ، ورجعنا في ذلك إلى :

(أ) أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي ، ت : ٦٧١هـ : الجامع لأحكام القرآن ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧م .

(ب) أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي ، ت : ٧٧٤هـ : تفسير القرآن العظيم ، طبع بدار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ب . ت .

(جـ) أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي ، ت : ٧٧٤هـ : قصص الأنبياء ، دار نهر النيل ، ط ١ ، ١٩٨١م.

(د) عبدالوهاب النجار : قصص الأنبياء ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٧م .

الشخصية : أبعاد صفاتها النفسية والاجتماعية والجسمانية في الرواية

أدهم :

ابن جارية سوداء - وجهه أسمر - أصغر أخواته - على دراية بطباع المستأجرين ويعرف أكثرهم بأسمائهم - على علم بالكتابة - ضعيف - كان يشعر بالفارق بينه وبين إخوته - اتخذ من الأمانة شعارا - مؤدب - يسلم إخوته رواتبهم في أدب ينسيهم مرارة الحنق - عاشق للحديقة والناي - حزن على طرد إدريس وسكت نايه - في زفته كان يرتدى جلبابا حريريا ولاسة مزركشة - كان زوجا مترع القلب بالمحبة وحسن المعاشرة - حاجباه خفيفان - يبيع خيارا - لا يذكر أباه إلا مصحوبا بالإكبار - ينكر على أخيه فظاظته .

إدريس :

الأخ الأكبر - ابن الجبلاوى - المرشح الطبيعي لإدارة الوقف - حجمه كبير - ينتفخ كالديك المزهو ، ليطن للأبصار فوارق الحجم واللون والبهاء ، بينه وبين أدهم - هو وأشقاؤه أبناء هانم من خيرة النساء - متكبر - صلف - متمرد - قوى - جميل - يسرف في اللهو - لم يسيء قبل ذلك اليوم (يوم التكليف بإدارة الوقف) إلى أحد من إخوته - كان قبل ذلك اليوم شابا كريما حلو المعشر ، حائزا للود والإعجاب - كان يضمر لأدهم شيئا من الإحساس بالفارق لكنه لم يطن ذلك - لونه مضيء - يسكر كثيرا - عيناه ذاتغتان - أشعث الرأس - انحسر جيب جلبابه عن شعر بصدره - بعد التكليف بإدارة الوقف لأدهم ، يسجل كل يوم حماقة جديدة - يشتم بأقذع الشتائم - عار كما ولدته أمه - يترنم بأفحش الأغاني - يتجول في خيلاء الفتوات يتحدى كل عابر بنظرات جهنمية - يتحرش بكل من يعترض سبيله - يتحاشاه الناس كاظمين غيظهم - لا يحمل لغذائه هما - يمد يده ببساطة إلى الطعام حيث وجده في مطعم أو على عربة فيأكل دون شكر منه ، أو محاسبة من الآخرين - يعربد في أول حانة تصادفه - يسكر بالبوظة - ينطلق كالنافورة بأسرار أسرته ، مفوها

بثورته على أبيه – يدخل فى قافية ليغرق فى الضحك – يغنى إذا لزم الحال ويرقص – تنتهى مسرته بمدركة ثم يذهب مشيعا باللعنات – تحاماه الناس وسلموا بمصيبته كأنه مصيبة من مصائب الدهر – غرر بنرجس الخادمة بمكيدة – رث الهيئة – فى محاولته للوقيعة بأدهم ، بدا متواضعا حزينا ، مأمون الجانب – خشوعه محزن كفجوره – يعمل بلطجيا – لا ينكر أباه إلا مصحوبا باللعنات – صوته قوى كالرعد – يتشاجر مع زوجته – ينكر على أخيه طيبته – يتجسس على أفعال الآخرين .

أميمة :

تكونت كظل جديد من ظل أدهم – خرجت من موضع ضلوعه – فتاة سمراء مليحة – شفتاها غليظتان مليحتان – ظلها جميل – طيبة – زوجة واعية – ترعى زوجها كأنه ابنها ، وتوادد حماتها وتخدمها – تولى جسدها العناية التامة – تحب الحديقة – حاجباها مزججان .

قدرى :

نظرة الصائد المتجلية من عينيه أضفت على سحنته حدة ، ميزته بطابع خاص – يؤذى الناس فيجذب الرجل من قفاه ويضربه – لا يجرؤ أحد على منازلته – لا يعجبه أخوه مثلما لا يعجبه جده – له علاقة بهند ابنة عمه – يرعى الغنم – حافى القدمين – شبه عريان – يشبه أخاه همام .

همام :

ذو حياء – ذو جلباب أزرق بسيط – ذو طاقية باهتة – ينتعل أديم الأرض – وصفه الجبلاوى بأنه شاب نظيف – يشبه قدرى .

عباس،جليل

رضوان :

من أولاد الجبلاوى ، الذين استحبوا الفراغ والدعة وعربدة الشباب – يعزفون لحن السمع والطاعة – يضمرون لأدهم الإحساس بالفرق بينهم وبينه – لونهم مضىء – أقوياء الجسد – يلهون فوق السطح – يأكلون ويشربون ويقامرون – متزوجون جميعا – ورثوا عن أبيهم كبرياءه –

تكدروا جميعا من طرد إبليس ، وتوقف سمرهم فوق السطح ، لكنهم عادوا مرة أخرى بعد ذلك إلى السمر - عباس وجليل عقيمان - رضوان لم يعش له ولد - رضوان حاول مساعدة إدريس عن طريق إقناع أدهم بمساعدته.

جبل :

ربيب هدى هانم حرم الناظر - يعتبر ابنها - لم يعرف من الدنيا إلا بيتها - يعمل بين المستأجرين من آل حمدان ، لكنهم لا يحبونه - مورد الوجه - تجرى حيوية الشباب فى جسمه الفارع القوة - وجهه ذو ملامح صريحة - أنفه مستقيم - عيناه كبيرتان ذكيتان - جاد - يتكلم بأدب - والداه من جبل - عمله أن يسجل فى الدفاتر عددا من عقود الإيجار ، وأن يراجع الحساب الختامى للشهر - لم يكن ممن يحبون الخلوات ، لكنه أحبها بعد ذلك - يده شديدة - أبوه رجل طيب ، وأمه امرأة شريفة - عندما شاهد مكان دفن قدرى ، جف ريقه ، وارتعدت فرائصه ، وفر بنفسه وهو فى ضيق شديد - يرتدى عباءة فاخرة ، وعمامة عالية ، ومركوب ثمين- ليس من الرعاع ولا من اللصوص - له جسم فتوات - شديد الحذر - ذكى - تزوج - حملت زوجته - عمل حاويا - يسير بجسمه الفارع فى جلباب خشن ، مشمرا وسطه بحزام غليظ ، وفى قدميه مركوب شبه بال ، وعلى شعره طاقية عتماء .

الأفندى :

متجهم الوجه - متلفع بعباءة - وجهه غاضب مشتت - خطواته حادة غاضبة - يمسك مسبحة طويلة فى يمناه - مرتعش النبرات - أصفر الوجه من الغضب - يلحظ بمكر - نظراته حادة - صوته ساخر يشبه الضحك - نافد الصبر .

هدى هانم :

ترتدى شالا أزرق - صوتها يتعالى - مقطبة - ترمى بلحظ خفى - تقول بعصبية .

زقلط :

متوسط القامة – بدين – متين البنيان – بقسماته سماجة وغلظة ، وبرقبته ونقنه ندوب – يقول باشمئزاز – قسماته تزداد سماجة – نظراته ممتعضة – يبتسم عند الشر – يقول بصوت كالرعد – كان فتوة صغيرا أيام البلقيطى – وجهه يتمشى مع قبحه – يتبدى الحقد دائما فى عينيه .

عم حمدان :

صاحب قهوة حمدان – يرتدى عباءة – له حاجبان متدليان غزيران – قريب الناظر – ذو دهاء – وجهه شاحب عندما يخاف ، وصوته متألم .

قدرة :

رجل زقلط فى الحارة – مفترى – جسم قصير مدمج ، ووجه متحرش بكل شيء – يسكن فى الحى التالى لحى حمدان – يسهر الليل فى الخارج ، ولا يعود إلى مسكنه إلا مع الفجر أو بعد ذلك – لم يكن من النادر أن يغيب عن مسكنه ليلة أو ليلتين ، لم يحدث أن غاب أسبوعا كاملا ، دون أن يعلم أحد بمكانه .

دعبس :

قريب الناظر – والدته بياعة فجل – أكبر سنا من قدرة وأضعف بنية – أحمق لكنه ليس نذلا – خطواته واسعة – يقول بمرارة – يرفض القول بأنه سيد الرجال – حيران – يجرى وراء العيال فى الحارة – أصله معروف – يحث آل حمدان على حقهم فى الوقف .

ضلمة :

مقطب الجبين – من أسياد الحارة – ملوث جبينه بالتراب – يضرب كالكلاب – لا يجد إتاوة لقدرة – قريب الناظر .

البلقيطى :

رجل كهل – قصير مدمج الجسم – براق العينين – يشد جلبابه على وسطه بحزام – عيناه حادتان – يستطيع أن يرى الأعماق – يشم كالجن الأحمر – حاوى – حاجباه خفيفان أبيضان – فمه خرب – يسكن فى

حارة قلة – خفيف الروح – شيخ لا يصلح للزواج – يداه معروقتان – يتثاءب بصوت مرتفع – من آل الجبلاوى من حمدان – قريب تمر حنة – أدرك زقلط أيام كان فتوة صغيرا – جسمه صغير – عيناه محمرتان – له شعر أبيض كث فى الصدر .

ابنتا البلقيطى :

فتاتان ترتديان جلبابين فاقعى الألوان ، منسدلين على جسميهما من العنق حتى الكعبين ، فلا يظهر منهما إلا الوجهان – ترتديان خمارين – يظهر فى وجهيهما الشباب – يشبهان بعضهما – نشيطتان – أختان – ماتت والدتهما من زمن – والدهما المعلم البلقيطى – تدعى إحداهما شفيقة ، وهى ذات عينين سوداوين ، وهى أيضا مليحة وحسناء وودودة وطيبة وزجرها غير جارح ، والأخرى تدعى سيدة ، وهى قصيرة وممتازة.

رفاعة :

وجهه صاف جميل ، يعكس دهشة ممزوجة بالحزن – أمه عبدة – والده شافعى النجار – مهنته نجار – جبل على الرقة والمودة – لا يسلو الصدقات – من حى جبل ، سادة الحارة – قامته طويلة وعوده نحيل – وجهه وضاء – بديع يشبه جده – ابن وحيد مدلل – يهيم فى الخلاء والجبل – له ثغر جميل باسم – له عينان حالمتان – صفاء عينيه يشبه صفاء الجبلاوى – يسمع الحكايات وشغوف بها – كسول – لا ترتاح نفسه للتجارة – يبدو كالعذراء – لطيف – يظن البعض أنه كودية زار لملازمته لأم بخاطرها ، والبعض الآخر يظنه شاعرا لتعلقه بالحكايات – أحمق – مرة – خرع – رقيع– تبدى فى ثوب العرس فى جلباب حريرى مهفهف، وعلى رأسه لاسه مزركشة ، وفى القدمين مركوب فاقع الاصفرار.

زنفل :

فتوة – يلتهم الأرزاق – يفتك بمن يشكو – يقتل الأطفال الرضع .

خنفس :

فتوة – له بنت اسمها عوشة – يرفل فى جلباب أبيض – ينطلق من فوق فيه شارب – يتحرش بالناس – فى وجهه كثير من الندوب والبقع – ينظر بنظرة حافزة – زوجته ذكية – جسمه فى متانة الثور .

ياسمينة :

فتاة حسناء ذات جمال وقح – لها ضفيرتان طويلتان متدليتان ومتأرجحتان – لها جلباب بني ذو كلفة بيضاء حول الطوق وفوق نهضة النهدين – حافية ، عارية الساقين – وحيدة – قذرة – امرأة سكرانة – تذهب إلى الفتوة من الباب الخلفى – خائنة – فى ثوب العرس تبدت غاية فى الجمال.

شافعى :

رجل فى أواسط العمر – يرتدى عباءة – هجرحارته عشرين عاما أو يزيد – يحمل جوالا .

عبدة :

امرأة شابة حبلى – ترتدى خمارا حول رأسها ومنكبيها ، وملاءة تحيط بشعرها ، الذى وخطه المشيب – زوجة شافعى – أم رفاعة .

ذكى،كريم
على،حسن :

الأربعة أصدقاء ، أكثر من الأخوة حبا – لم يعرف أحد منهم الصداقة والحب ، مثل معرفتهم ببعض – ذكى وكريم وحسن جبناء ، أما على فشجاع – ذكى برمجى – حسن مدمن أفيون لا يفيق – كريم قواد – حسن يتدرب على الفتونة وأحدهم طبما – جميعهم فقراء ، يلعنون الوقف – تخلصوا جميعا من العفاريت – تطهروا جميعا من الحقد والطمع والكراهية – عرفوا جميعا سر سعادتهم – يحلمون جميعا بسعادة ، تظلل الحارة بأجنحتها البيضاء – يحبون رفاعة – يجتمعون عند صخرة هند ، يتبادلون أحاديث المودة والصفاء .

قاسم :

صغير يتيم - مات والداه وهو صغير - كان يتطلع وهو صغير إلى البيت الكبير ، وإلى بيت الناظر بدهش وإعجاب - يرتدى جلبابا وحيدا - فى العاشرة ، عمل مع عمه فى بيع البطاطا - عيناه سوداوان - وجهه وسيم وله قصة - ظريف - راعى غنم - يرتدى جلبابا أزرق ، نظيف بالقدر المتاح لراعى غنم - يتلفع بلاسة غليظة وقاية للشمس - ينتعل مركوبا باليا ، تهتكت أطرافه - له عصا يرعى بها الغنم - تعلم على يد المعلم يحيى - مولع بالنساء ، ويترصدهم عند الخلاء - قريب سوارس الفتوة - متانق كالبنت - نظيف - يتميز برجاحة العقل - مورد الوجه - متألق النظرات - صافى القسمات - مبتهج القلب - مثال للعقل والكرامة - قصير لكنه طيب - مهذب - لا يباهى بعمل من أعمال البلطجة أو الخسة أو الوحشية - حمل وديع - لا يطلب ولا يأمر فى علاقته بزوجته الغنية - رجل مؤدب - غريب فى داره - أمين حكيم - أنجب إحسان - يرفع الأثقال ويتعلم التحطيب - ثابت الجنان .

صادق :

مقارب لقاسم فى سنه وطوله ، لكنه أنحل منه عودا - يعمل مساعدا لمبيض النحاس ، فى أول دكان بحى الجرابيع - ذراعاه ممتلئتان بالعضلات ، وكذلك ساقاه بفضل عمله فى تبييض النحاس .

يحيى :

عجوز - ذو لحية بيضاء - يبيع المسابح والبخور والأحجبة - يجلس على فروة - كان صديقا لقاسم - كان من حى رفاعة من حارة الجبلاوى - غضب عليه فتوة الحارة فآثر الهجرة منذ عهد بعيد .

قمر :

السيدة الوحيدة التى تملك مالا فى الحى (حى الجرابيع) - لها نعجة تسمى نعمة - نظراتها حنونة - كلماتها طيبة - رقيقة - عطوفة - جمالها

محتشم – عيناها سوداوان – يوم زفافها بدت فخيمة مليئة بضة مليحة ذات بهاء – لا تطالع زوجها إلا آخذة زينتها .

سكينة :

خادمة قمر ، لكنها ليست خادمة ككل الخادمات ، بل ربيبة البيت – صوتها نحاسي .

قنديل :

يرتدي لاسة بيضاء وعباءة يتلفع بها – خادم الجبلاوي .

بدرية :

صوتها يافع – فتاة في الثانية عشرة أو يزيد – ملفوفة على غير المألوف في ملاءة –على الوجه حجاب – وجهها قمحي بديع القسمات ، يقطر خفة – جسمها أكبر من سنها – جسدها غضن – لطيفة – صغيرة – تغار على قاسم من قمر .

حسن :

عمره (١٦) عاما – كان طويل القامة متين البنيان – حلم أبوه أن يراه يوما فتوة الجرابيع – قريب سوارس الفتوة – جسمه قوي – مارد عملاق.

زكريا :

لم يرزق بمولود لفترة من الزمن – رزق بعد ذلك بحسن – كفل ابن أخيه قاسم – بائع بطاطا – قريب سوارس الفتوة .

الجبلاوي :

عمر فوق ما يطمع إنسان أن يعمر – اعتزل في بيته لكبره منذ عهد بعيد – لم يره منذ اعتزاله أحد – قصة اعتزاله تحير العقول – هو أصل الحارة – رجل لا يجود الزمان بمثله – فتوة تهاب الوحوش ذكره – لم يفرض على أحد إتاوة – لم يستكبر في الأرض – كان بالضعفاء رحيما – عيناه نافذتان كعيني الصقر – فتوة الخلاء – يبدو بطوله وعرضه خلقا فوق الآدميين ، كأنما من كوكب هبط – جبار في البيت كما هو جبار في الخلاء – يضيق بالمعارضة – عندما يغضب يتطاير من عينيه الشرر –

سيد الخلاء - صاحب الأوقاف والفتوة الرهيب - عندما يكفهر وجهه ، فإنه يحاكي لون النيل في احتدام فيضانه - يتحرك كالبنيان - قبضة يده كالمعصرة - مهاب - عادل - تحيز لأدهم - حكيم - كان يروى لأولاده حكايات الزمان الأول ومغامرات الفتوة والشباب ، حيث كان ينطلق في تلك البقاع ، ملوحا بنبوته المخيف ، غازيا كل أرض تطؤها قدماه - مديد القامة - عريض المنكبين - لا شيء يعدل شدته إلا رحمته - ذو كبرياء - لا يصارح أحدا بما يدور في رأسه - فضل أدهم على أخواته - لا يسمح باجتماع القوة والضعف ، في نفس غير نفسه هو - لم يرأحفاده ، وهم على بعد أذرع منه - قابع وراء الأسوار - بلا قلب - يكره الكذب والخداع ، لذلك طرد من بيته كل من لوث نفسه - قتل عرفة خادمه ، فمات من أثر ذلك ، بين يدي خادمة سوداء .

ومما سبق يتضح ، أن الكاتب لم يصور قناع الشخصية التراثية ، بطريقة يحاكي بها صفاتها في التراث ، على أسلوب وقوع الحافر على الحافر ، لكن تتبع منهجا أخر ، يتكون بطريقتين :

١- طريقة التباعد :

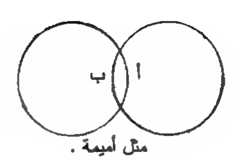
حيث لا صلة بين القناع والشخصية ، فإذا فرضنا أن الشخصية في الرواية ، تتمثل في الدائرة (أ) ، وأن الشخصية في التراث ، تتمثل في الدائرة (ب) ؛ فإن الصورة تكون هكذا :



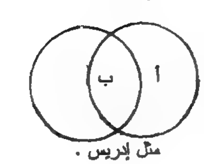
مثل قدري ، همام ، شافعي

٢- طريقة التماس :

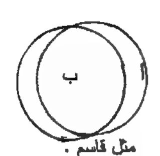
وفيه تشترك بعض الصفات بين الرواية والتراث ، بدرجات مختلفة كالآتي :



مثل أميمة .



مثل إدريس .



مثل قاسم .

لكن أن تنطبق الدائرة (أ) مع الدائرة (ب) ، فأمر لم يحدث أبدا .

وإذا كان القناع يتبدى - على طريقة التباعد - بسمات تختلف عن السمات التراثية، وإذا كان أيضا يتبدى ببعض السمات التراثية - على طريقة التماس - التي ربما تكون مشاعا ، لا تخص شخصية تراثية بعينها ؛ فكيف استقر ضمير النقد الأدبي الحديث على حلول تلك الشفرة ؟ .

في نظرنا ، تبدى حل الشفرة ، في الربط بين الوجه التراثي والقناع الروائي عن طريق خرط القناع في نفس الأحداث التراثية التي مارسها الوجه ، وعن طريق ممارسة نفس الحركات / الأفعال / الأحداث ؛ أمكن الضبط والتحفظ وحل الشفرة .

ولنأخذ مثالا على ذلك ، فإذا قلنا : هب أن هناك رجلا ، ابن جارية سوداء ، ووجهه أسمر ، وأنه أصغر إخوته ، وأنه ضعيف ومؤدب ، وعاشق للناي وللحديقة ، وأن حاجبيه مزججان ، وأن لهم مستأجرين ، وأنه على دراية بطباعهم ، ويعرف أكثرهم بأسمائهم ، وأنه على علم بالكتابة ، وأن له إخوة يشعر بالفارق بينه وبينهم ، وأن والده اختاره ليتعامل مع المستأجرين ، فحنق إخوته عليه ، وأنه تزوج وفي زواجه كان يرتدي جلبابا حريريا ولاسة مزركشة ، وأنه كان زوجا مترع القلب بالمحبة وحسن المعاشرة .

هب أننا قلنا ذلك ، فهل يتخيل أحد - برغم تحديدنا لهذه الصفات في الجدول السابق - أن هذا هو آدم ؟ .

وهب أننا قلنا ، إن هناك رجلا ، ذا حياء ، ذا جلباب أزرق بسيط - وطاقية باهتة ، ينتعل أديم الأرض ، نظيفا ، فهل يتخيل أحد ، أنه هابيل ؟

ويمكن تتبع ذلك مع كل شخوص الرواية المشفرة من التراث ، دون جدوى لحل شفرته ، على أن الأمر ، لو أخذ على نحو ، تم فيه وضع الأحداث الروائية ، جنبا إلى جنب مع الأحداث التراثية ، في كل حكاية من حكايات أدهم وجبل ورفاعة وقاسم ،

لاتضح القناع وتمايز ، وأصبح حل الشفرة أمرا ميسورا ، فمثلا نتواتر الأحداث فى فصل أدهم ، على النحو التالى .

حكاية أدهم	حكاية آدم "١" .
١- تكليف الجبلاوى لأدهم بإدارة الوقف .	١- تفضيل الله لآدم .
٢- عصيان إدريس للجبلاوى .	٢- استفسار الملائكة وتمرد إبليس .
٣- طرد الجبلاوى لإدريس خارج البيت الكبير .	٣- طرد إبليس من الجنة .
٤- إدارة أدهم للوقف .	٤- آدم فى الجنة .
٥- تكوين ظل أميمة من ظل أدهم .	٥- تكوين أميمة من ضلعه .
٦- تغرير إدريس بمن فى البيت .	٦- غواية الشيطان .
٧- زواج أدهم من أميمة .	٧- زواجه منها .
٨- غواية إدريس لأدهم حتى يكشف عن الحجة .	٨- غواية إبليس لآدم .
٩- دور أميمة فى الغواية .	٩- دور حواء فى الغواية .
١٠- الخطيئة .	١٠- الخطيئة .
١١- طرد أدهم وزوجته من البيت الكبير .	١١- طرد آدم من الجنة .
١٢- سرور إدريس بطردهم .	١٢- سرور إبليس بذلك .
١٣- كفاح أدهم لكى يعيش . .	١٣- كفاح آدم فى الأرض .
١٤- إنجاب إدريس لذريته .	١٤- إنجاب إبليس لذريته .
١٥- إنجاب أدهم لقدرى وهمام .	١٥- إنجاب آدم لقابيل وهابيل .
١٦- كفاح قدرى وهمام فى الحياة .	١٦- كفاح الأولاد فى الحياة .
١٧- دعوة الجبلاوى لهمام بزيارة البيت .	١٧- تقبل الله لقربان قابيل .
١٨- قتل قدرى لهمام .	١٨- قتل قابيل لهابيل .
١٩- إنجاب أدهم لذرية أخرى .	١٩- إنجاب ذرية آدم .

"١"- انظر قصة سيدنا آدم فى القرآن الكريم فى السور التالية وآياتها : البقرة (٣١ : ٣٧) ، آل عمران (٣٣ : ٥٩) ، المائدة (٢٧) ، الأعراف (١١ : ١٧٢) ، الإسراء (٦١ : ٧٠) ، الكهف (٥٠) ، مريم (٥٨) ، طه (١١٥ : ١٢١) ، يس (١٠) . وانظر أيضا قصة سيدنا آدم فى الكتاب المقدس فى الإصحاحين : الثانى والثالث .

٢٠- موت أدهم وأميمة . ٢٠- موت آدم وحواء .

٢١- أطفال إدريس يكبرون وكذلك أطفال أدهم . ٢١- تنامى ذرية الناس والشيطان .

٢٢- نشوء حارة الجبلاوى . ٢٢- نشوء الدنيا .

ونلاحظ أن الكاتب ، اتبع طريقة Allegory فى القص ، والتى تجعل القصة تحمل فى ثناياها معنى غير المعنى الظاهرى لها "١" ، " ومن ثم يمكن قراءتها وفهمها وتأويلها عند مستويين " "٢" : المستوى الأول وتمثله أحداث الرواية ، والمستوى الثانى وتمثله أحداث التراث .

والحق أن الكاتب وإن أجاد فى تشفير شخوصه ، وإخفائها بين المستويين ، فى غلالة كثيفة من الروائية ، فقد فشل فى فعل ذلك مع أحداث الرواية ، بدرجة أدت إلى التسطيح والنسج على نفس المنوال ، الأمر الذى أدى فى النهاية ، إلى ضبطه وكشفه متلبسا بالمادة التراثية ، مما أوقعه فى كثير من الحرج .

٢ - شخصيات يصعب تحديدها فى التراث :

وتميزت كذلك فى نوع واحد :

أ- شخصيات صوفية .

لا شك أن الشخصيات الصوفية ، شخصيات دينية فى الأساس ، والتمييز هنا تبعا للصفة الغالبة ، حين نحت الشخوص نحو الصوفية ، وإن شئنا الحقيقة قلنا : شخصيات دينية صوفية .

وتمثل نموذج هذه الشخوص فى روايتين من روايات الكاتب ، هما : اللص

"1"- Magdi,Wahba, A dictionary of literary terms , (lebanan, librairie du liban, 1983), P.9.

"3"- J. A. Guddon, A dictionary of literary terms, (London, Penguin Books, 1987), P. 24.

والكلاب ، وليالي ألف ليلة ، حيث نجد شخصيتي"١" الشيخ علي الجنيدي والشيخ عبدالله البلخي.

ففي اللص والكلاب ، يمثل الشيخ علي الجنيدي بما يحمله من تراث صوفي ؛ التصوف بمعناه المغرق ، فبابه " مفتوح دائما كما عهده (سعيد مهران) من أقصى الزمن" "٢" ، ومسكنه " مسكن بسيط كالمساكن من عهد آدم "٣" ، وهو "سيد الأحياء" "٤" ، وصوته "صوت زمان " "٥" ، يتكلم بلغة التراث الصوفي ، كأنه نموذج له وأحد رجاله المعروفين ، تراث صوفي يمشي في الرواية ، بين شخوص روائية عادية ، ويصعب نسبته إلى شخصية بعينها في التراث ، حتى وإن تشابه اسمه مع أحدها ، لعدم وجود رابط متين يؤكد النسبة ، لا على مستوى بقية الشخوص أو الأحداث ، ولكن فقط عن طريق اللغة ، التي هي مشاع بين الصوفيين في كل مكان وزمان ، فهو ينطق بكلام مجازي على عادة الصوفيين ، لا نبو في كلمة ولا عدم ملاءمة للسياق .

وربما أراد الكاتب لشخصيته أن ترمز إلى المطلق ، فالمعوزون لا يلجأون إليه إلا بعد نفاد حيلتهم ، كما فعل سعيد مهران ، وردوده تحمل من المعاني الكثير ، بقليل من

"١"- يوجد في طبقات الصوفية لأبي عبدالرحمن السلمي ، تحقيق : نور الدين شريبة ، ص ١٥٥ ؛ اسم الشيخ يدعى أبو القاسم الجنيد وأسماء أخرى كثيرة لشيوخ يلقبون بالبلخي ، منهم مثلا : شقيق البلخي ص ٦١ ، ومحمد بن الفضل البلخي ص ٢١٢ ، ومن خلال تتبع ترجمتهم كما أوردها المؤلف ، وجدنا أنها لا تمت بسبب إلى الأحداث التي انخرطت فيها شخصية الشيخ على الجنيدي في اللص والكلاب ، ولا إلى الأحداث التي انخرطت فيها شخصية الشيخ عبدالله البلخي في ليالي ألف ليلة ، لدرجة أن الأقوال الصوفية التي ضمنها الكاتب روايتيه ، والتي استدعيت من ذات الكتاب ، نقلها الكاتب من أقوال شيوخ أخر ، أمثال : إبراهيم بن أدم وأبو يزيد البسطامي ؛ الأمر الذي يؤكد عدم وجود صلة بينهم وبين شخصيتي الجنيدي والبلخي في الروايتين ، اللهم فقط في تشابه الألقاب واستخدامهما للأقوال الصوفية ، هذا وإن كانت الأقوال الصوفية المستدعاة على لسانيهما ، تنسب إلى شيوخ أخر غير ملقبين بلقبهما .

"٢"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ٢٣.

"٣"- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

"٤"- المصدر السابق ، ص ٢٤.

"٥"- المصدر السابق ، ص ٢٥.

الألفاظ ، فى مقابل الأسئلة المباشرة المسطحة ، فمثلا : عندما ذهب إليه سعيد مهران طالبا المأوى والحل لمشكلته ؛ وجده يردد " المحبة هى الموافقة ، أى الطاعة له فيما أمر والانتهاء عما زجر ، والرضا بما حكم وقدر" "١" ، فتشكل هذه المقولة مأساة سعيد مهران، المتمثلة فى البعد عن هذه المقولة ، وما يصاحبها من تراث ، والانخراط فى بوتقة الصراع الدائر بعيدا عنها ، والمتمثل فى ثأره القديم القابع فى خيانة الزوجة ونذالة الصديق .

والملاحظ أيضا أن الشيخ على الجنيدى ، برغم أنغماسه وسط الناس والمريدين إلا أن بينه وبينهم مسافة دائما ، وتلك وسيلة ، عمقها الكاتب ليحقق الرمز ويقرب الشخصية من المطلق .

وإذا كانت شخصية على الجنيدى تمثل قمة الإغراق فى الصوفية ، بدرجة جعلته يكلم الناس من على مسافة ، بكلام مغرق فى المجاز ؛ فإن شخصية عبدالله البلخى فى ليالى ألف ليلة تمثل الصوفية المنخرطة بين الناس ، والعاملة معهم بطريقة بشرية ، تبتعد عن المطلق ، وتقترب من الواقع ، حيث نراه طوال الرواية مع الناس ، يشاركهم أحزانهم وأفراحهم ، ويعلمهم ما ينفعهم ، لدرجة أنه هو الذى علم شهرزاد الحكايات ، التى روتها لشهريار فأنقذت بذلك بنات كل الناس .

والعلاقة هنا قائمة أيضا عن طريق استخدام لغة التراث الصوفى ، ولا شك أن عبدالله البلخى ، شخصية غير موجودة فى الليالى العربية ، صنعها الكاتب على يديه لتمثل قوة الدفع الجادة فى الرواية ، فى عكس اتجاه تيار شهريار .

وفى ردوده وحوارياته مع المريدين ، يقترب من المباشرة وإن كان غير مباشر ، على خلاف الشيخ على الجنيدى فى اللص والكلاب ، المغرق فى المجاز ، ولننظر فى حواره مع علاء الدين أبى الشامات :

" - ياعلاء الدين ......

.... أنت مدعو لصداقتى .

- نعم الدعوة يامولاى ، ولكن كيف عرفت اسمى ؟ .

"١"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ٣٧ .

- دارى معروفة لمن يريد ...

.....

- ماذى تعرف عن الوراق ؟ .

- إنه ولى من الصالحين ....

- إليك قصة رويت على لسانه ، قال : (أعطانى شيخى بعض وريقات ، بقصد أن أرميها فى النهر ، فلم يطاوعنى قلبى على هذا العمل ، ووضعتها فى بيتى ، وذهبت إليه وقلت لـه قد أديت أمرك ، فسألنى ومـاذا رأيت ، فقلت : لم أرشيئا ، فقال لم تعمل بأمرى ..... ارجع فارمها فى النهر ، فرجعت متشككا فى العلامة التى وعدنى بها ، ورميتها فى النهر ، فانشق الماء وظهر صندوق وفتح غطاؤه حتى سقطت الوريقات فيه ، فقفل والتقت المياه ، فرجعت إليه وأخبرته بما حصل فقال لى الآن رميتها ، فسألته أن يبين لى سر ذلك ، فقال قد كتبت كتابا فى التصوف لا يمكن أن يناله إلا الكمل فطلبه منى أخى الخضر وقد أمر المياه أن تأتيه به).

- ما أعذب حديثه !

- فلا تكن من قرناء الشياطين .

- من هم قرناء الشياطين ؟

- أمير بلا علم ، وعالم بلا عفة ، وفقير بلا توكل ، وفساد العالم فى فسادهم ....

- أريد أن أفهم .

- الصبر يا علاء الدين ... ما هى إلا بداية تعارف ... ودارى معروفة لمن يريد "١" .

وبالإضافة إلى رابط اللغة ، نجد الكاتب يلجأ إلى بعض الأوصاف التى تقربنا من تفهم طبيعة الشخصية الصوفية مثلما فعل مع الشيخ على الجنيدى فى اللص والكلاب ، فدار البلخى " دار بسيطة بالحى القديم "٢" ، وهو " شيخ الطريق فالعبادة عنده مقدمة

"١"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ١٩١، ١٩٢ ، ١٩٣.

"٢"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٧.

ليس إلا ، وقد بلغ منه مقام الحب والرضا" "١" ، مبلغه .

ويذهب الدكتور عبدالحميد إبراهيم إلى أن الشيخ " رمز للجانب الإيجابى للثقافة العربية ، التى تمد المكافحين بطاقة هائلة من الصبر والمواصلة ، كلهم تتلمذوا عليه ، ولكن اختلفت طرقهم بعد ذلك " "٢" .

وأيا كانت دلالات وجوده ، فلا شك أن الكاتب استمد سمات شخصيته من التراث الديني الصوفى ، بمعناه الواسع ، الذى يصعب نسبته إلى شخصية بعينها فى التراث .

"١"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٧.

"٢"- د. عبد الحميد إبراهيم : نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصيل ، مجلة إبداع ، ص ٥ .

المبحث الثاني : شخصيات تراثية غير متحركة في الحدث الروائي .

ونقصد بها تلك الشخصيات التراثية التي تم استدعاؤها في مواقف سياقية بعينها في بعض الروايات ، على ألسنة بعض الشخصيات الروائية الفاعلة في الحدث الروائي .

وتلك الشخصيات التراثية التي تم استدعاؤها ، وإن كانت غير متحركة في الحدث الروائي ، بوصفها شخوصا تشارك في الأحداث ؛ فإنها بلا شك فاعلة في الحدث الروائي، بفضل ما يحدثه وجودها من توتر يدفع إلى الكشف عن كنه دلالات الاستدعاء .

والشخصيات التراثية التي تم استدعاؤها ، ترافدت في روايات الكاتب من خلال أربعة روافد هي :

(أ) – رافد الدين .

(ب) – رافد الموروث الشعبي .

(جـ) – رافد التراث الأدبي .

(د) – رافد التاريخ .

وسوف نبحث في كيفية دوران كل شخصية تراثية مستدعاة من خلال الروافد الأربعة السابقة في نص روايات الكاتب ، في الصفحات التالية .

١- شخصيات دينية .

تم استدعاء كثير من الشخصيات الدينية ، لا سيما الأنبياء ، مثل سيدنا آدم وسيدنا نوح وسيدنا سليمان وسيدنا أيوب وسيدنا لوط وسيدنا يوسف وسيدنا يونس ، وما ارتبط بهم من أسماء دينية أخرى ، فإبليس مع سيدنا آدم ، وسيدنا الخضر مع سيدنا موسى ، وبلقيس مع سيدنا سليمان ، وزليخا مع سيدنا يوسف ، والحسن البصرى والزبير بن العوام مع سيدنا محمد .

ولقد ارتبطت شخصية كل نبى بدلالات تختلف فى استدعائها عن الأخرى ، فيستدعى سيدنا آدم ليمثل الأصل "١" والصلب "٢" الذى تفرع كل البشر منه ؛ والمساواة"٣" بين كل الناس ، حيث الكل أولاده ؛ وأبا البشر "٤" والشدة والقوة "٥" والخطيئة"٦" والطرد من الجنة "٧" والجلال "٨" والسعادة "٩" .

ويستدعى الكاتب شخصية إبليس لتمثل الكبرياء"١٠" والغواية"١١" والفجور والفسق"١٢" والوجود غير المرغوب فيه والطرد "١٣" .

"١"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ١٠١.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٧٣.

"٣"- المصدر السابق ، ص ١٣.

"٤"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٩٥.

"٥"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٣٢ .

"٦"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ١٩٦.

"٧"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٢١، ٣٨ ، ٦٢ ، ٨٩ ، والسمان والخريف ، ص ٧٧.

"٨"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٥.

"٩"- نجيب محفوظ : الحب تحت المطر ، ص ٢١.

"١٠"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٠٦.

"١١"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ١٩٦ .

"١٢"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٤٤.

"١٣"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ٣٣.

وتستدعي شخصية سيدنا نوح لتمثل الهلاك"١" والنجاة"٢" والغضب والعقاب"٣" والموت "٤"والذكرى البعيدة الممتدة في الزمن"٥" .

ويستدعي سيدنا موسى للدلالة على طلب التأكيد وإثبات الدليل "٦" . وسيدنا الخضر ليمثل الخلاص والنبوءة والتفسير "٧" .

ويستدعي سيدنا يوسف ليمثل البراءة من التهم "٨". وامرأة العزيز لتمثل الغواية "٩". ويستدعي سيدنا سليمان ليمثل الأمان "١٠" والقدم في الزمن "١١" والأمل في تحقيق الأماني "١٢" والأسطورة "١٣" .

ويستدعي سيدنا لوط مقترنا باللواط "١٤" . وسيدنا أيوب مقترنا بالصبر "١٥" . وسيدنا يونس مقترنا بالنجاة "١٦" .

"١"- نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ١٨٩.

"٢"- نجيب محفوظ: أفراح القبة ، ص ١٤٢.

"٣"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٩٣.

"٤"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٢٢.

"٥"- المصدر السابق ، ص ٤٥.

"٦"- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٢٣.

"٧"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٢٢.

"٨"- المصدر السابق ، ص ١٨٧.

"٩"- المصدر السابق ، ص ١٩٥.

"١٠"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٣٨.

"١١"- المصدر السابق ، ص ٣٩ .

"١٢"- المصدر السابق ، ص ٢٤٣.

"١٣"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٠٤.

"١٤"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٢٤٥.

"١٥"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٨٧.

"١٦"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٦.

ويستدعى سيدنا محمد ليمثل الحافز على الجهاد "١" ، أو على الهجرة "٢" ، أو على قبول الهدية "٣" ، أو على الملاءمة بين الدين والدنيا "٤" ، أو ممثلا للقيم والمبادئ والمثل العليا "٥" ، أو كوسيلة فى الإقناع "٦" ، أو الإصرار والصبر والكفاح "٧" .

ويستدعى سيدنا عيسى ليمثل حمل الهموم وخطايا الناس "٨".

ويستدعى كل من الزبير بن العوام والحسن البصرى ، ليمثلا الغنى والثروة "٩" ، وتستدعى بلقيس لتمثل الجمال فى أبهى صوره "١٠" .

والملاحظ من جملة الاستدعاءات السابقة ، أنها وإن تواترت بنفس معانيها التراثية المعروفة والثابتة ، إلا أنها فجرت دلالات معاصرة داخل النص ، نتيجة لما أحدثه وجودها من جدلية .

ولنتعمق مثالا واحدا مما سبق ، لنؤكد هذه الملاحظة ، والذى مثل فيه سيدنا آدم أبا البشر ، لنرى كم الدلالات التى فجرها هذا التمثيل ، والاستدعاء السابق تم فى قصر الشوق فى الحوار الدائر – أصلا – بين السيد أحمد عبدالجواد وابنه كمال ، والمتدخلة فيه -عرضا – زوجته أمينة ، حين نما إلى علم الأول أن ابنه كمال كتب مقالا عن أن أصل الإنسان هو قرد فى مجلة البلاغ الأسبوعى ، ولننظر إلى الحوار:

"– لك مقال فى هذه المجلة أليس كذلك ؟

"١"– نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٣.

"٢"– نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٩٦.

"٣"– نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ١١٢.

"٤"– نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١١٧، ٣١٤.

"٥"– نجيب محفوظ : الباقى من الزمن ساعة ، ص ٥٥.

"٦"– نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٨.

"٧"– نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٩٤.

"٨"– نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ٧٨ .

"٩"– نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٤٧ ، وزقاق المدق ، ص ٣٨.

"١٠"– نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٦.

- بلى ، خطر لى أن أكتب موضوعا ، تثبيتا لمعلوماتى وتشجيعا لنفسى على مواصلة الدرس .

- ... لقد لفت نظرى عبارات غريبة ، تقول إن الإنسان سلالة حيوانية ... أحق هذا ؟

- هذا ما تقرره هذه النظرية .

- وآدم أبوالبشر ، الذى خلقه الله من طين ونفخ فيه من روحه ماذا تقول عنه هذه النظرية؟ .

- دارون صاحب هذه النظرية لم يتكلم عن (سيدنا) آدم .

- لقد كفر دارون ووقع فى حبائل الشيطان ، إذا كان أصل الإنسان قردا ، أو أى حيوان آخر ، فلم يكن آدم أبا البشر ؟ هذا هوالكفر بعينه ... كل الأديان تؤمن بآدم ، فمن أى ملة دارون هذا ؟ ! إنه كافر وكلامه كفر ونقل كلامه استهتار ، خبرنى أهو من أساتذتك فى المدرسة ؟

- دارون عالم إنجليزى ...

- لعنة الله على الإنجليز أجمعين " "١"

وهنا تدخلت الأم فى الحوار :

" - قل لهذا الإنجليزى الكافر : إن الله يقول فى كتابه العزيز : إن آدم هو أبو البشر""٢" .

ونلاحظ أن استدعاء شخصية سيدنا آدم فى هذه الحوار ، قد وظف بقدر ما من العمق وليس بصورة عابرة ، وأن استقطاب ما يمثله سيدنا آدم فى لفظتى (أبى - البشر) ، هو إيجاز مخل لجدوى الاستدعاء ، وإن كان معبرا بقدر ما يوحى عنوان أية قصة - بدرجة ما - عن تفاصيل أحداثها ، وتفصيل الأمر هنا ، يتمثل فى ذلك التوتر وصراع الجدل والموقف الذى أثاره الاستدعاء بين طرفين ينتميان لأسرة واحدة محافظة ، لكنهما فى حقيقة الأمر فى غاية التنافر ، يمثل أحدهما : السيد أحمد عبدالجواد وزوجته أمينة

"١"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٩٢، ٣٩٣ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٣٩٥.

بوصفهما مندوبين طبيعيين عن (التراث) ، بثباته وخلوده وأصالتـه ، والمتمثل فـى لفظتـى (أبو – البشر) ، والثانى : يمثله كمال عبدالجواد ودارون بوصفهما مندوبيـن طبيعييـن عن (المعاصرة) بتجددها وتطورها .

ولقد قال كمال عبدالجواد كلمته فى المجلة ومضـى ، ظننـا أن الأمـر قد انتهـى ، وأن (التراث) قد أسلم نفسه دون صـراع ، لكن ما كاد يهنأ حتى اصطدم بوالديه (التراث) .

ولا يقتصر الأمـر علـى هذا فقط ، بل يريـد الكـاتب باستدعائه لشخصية سيدنا آدم بالذات أن يضع كمال فى اختبار حقيقى بعد أن " أصبح شكاكا فى كل شـىء ، غريبـا عن ذاته وعن المجتمع ، غريبا فى منفاه الفكرى " "١" ، بدرجة أدت به إلى الإلحاد .

وما يلبث كمال أن يرسب فى هذا الامتحان ويخرس أمام جبروت الأب (التراث) ، ويخفى إلحاده " ويدخل فى شرنقة الذات وتلفه بخيوطها وأنانيتها "٢" ، ويحاول " أن يحتفظ بتكامل الأنا فينطوى على ذاته ، يجتر فشله ، ويقتات همومه ، ويخلع على نفســه شـخصية المفكر المتعالى على غيره " "٣" .

"١"- د. أحمد إبراهيم الهوارى : البطـل المعـاصـر فى الرواية المصريـة ، دار المعـارف ، القـاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٦م ، ص٣٠٢.

"٢"- المرجع السابق ، ص ٣١٣.

"٣"- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

٢- شخصيات شعبية :

تم استدعاء كثير من الشخصيات الشعبية ، وعلى رأسهم عنترة ، تتابعوا تبعا لانتشارهم فى روايات الكاتب عاملين بمدلولات تختلف بين كل شخصية وأخرى ، كالآتى : أبو زيد الهلالى ، أبو سعدة الزناتى ، شمشون ، ست ، برومثيوس ، سيزيف .

واستدعى الكاتب عنترة ، ذلك البطل الذى نقلته الألسن من كتب التاريخ إلى الموروث الشعبى ، ليمثل أمانى النصر والكرامة والعيش بشرف "١" ، والقوى الجسمانية فى بعدها الخرافى "٢" ، ورتابة الأشياء فى سرد قصته كل يوم "٣" ، وتنوع الثقافة والمعرفة بالتاريخ وبالموروث الشعبى "٤" ، والعظة والعبرة المبثوثة فى الحكايات الشعبية"٥"، والقدرة الجبارة على فعل المستحيل "٦" .

ويستدعى أبو زيد الهلالى ليمثل البطولة والقوة "٧"، والحكايات المعادة المكرورة "٨".

ويستدعى أبو سعدة الزناتى ليمثل التراث فى موقفه من المعاصرة "٩".

ويستدعى شمشون ليمثل النهاية المباغتة لكل شيء "١٠" ، وسيزيف ليمثل عدم جدوى الفعل "١١" ، وبرومثيوس ليمثل عبثية الصراع "١٢".

"١"- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ١٢.

"٢"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٠٨ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ١٣٧.

"٤"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٦٣.

"٥"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٢٧.

"٦"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٢٧ .

"٧"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٧٨.

"٨"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٢٧.

"٩"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٩ .

"١٠"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، ص ٤٩ .

"١١"- نجيب محفوظ : المتشرد ، ص ١٢٠ .

"١٢"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١١٧ .

ويستدعى ست ليمثل الحكمة وحسن الكلام "١" .

ولنختر استدعاء مما سبق ونتعمق فى دارسته ، حتى نرى فعلها فى النص الروائى، فمثلا فى زقاق المدق يتم استدعاء (أبو سعدة الزناتى) :

" أقبل على القهوة عجوز مهدم ... يجره غلام بيسراه ، ويحمل تحت إبط يمناه ربابة وكتاب .... سار من فوره إلى الأريكة الوسطى فى صدر المكان ، واعتلاها بمعونة الغلام ، ثم صعد الغلام إلى جانبه ، وضع بينهما الربابة والكتاب ، وأخذ الرجل يهيئ نفسه، وهو يتفرس فى وجوه الحاضرين كأنما ليمتحن أثر حضوره فى نفوسهم ... ثم تناول الربابة يجرب أوتارها ... وراح يعزف مطلعا لبثت قهوة كرشة تسمعه كل مساء عشرين عاما أو يزيد من حياتها ، وأخذ جسمه المهزول يهتز مع الربابة ...

أول ما نبتدى اليوم نصلى على النبى

نبى عربى صفوة ولد عدنان

<u>يقول أبو سعدة الزناتى :</u>

وقاطعه صوت أجش دخل صاحبه القهوة عند ذاك يقول :- هس ! ولا كلمة أخرى، فرفع بصره الذابل عن الربابة فرأى المعلم كرشة ... وتردد قليلا كأنه لا يصدق ما سمعت أذناه ، وأراد أن يتجاهل شره ، فاستدرك منشدا : <u>يقول أبو سعدة الزناتى</u> ... فصاح المعلم فى غضب وحنق : - عرفنا القصص جميعا وحفظناها ، ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد ، والناس فى أيامنا هذه لا يريدون الشاعر ، وطالما طالبونى بالراديو ، وها هو ذا الراديو يركب ، فدعنا ورزقك على الله ... فاكفهر وجه الشاعر ... وقال : - رويدك يامعلم كرشة ، إن للهلالى لجدة لا تزول ، ولا يغنى عنها الراديو أبدا ... - ألم تستمع الأجيال بلا ملل إلى هذه القصص من عهد النبى عليه الصلاة والسلام ؟ . فضرب المعلم كرشة على صندوق الماركات وصاح به : قلت لقد تغير كل شىء ! . " "٢" .

ونلاحظ من دراستنا للاستدعاء السابق ، أننا بإزاء صراع بين طرفين ، يمثل الطرف الأول المعلم كرشة والراديو ، ويمثل الطرف الثانى الشاعر وأبو سعدة الزناتى.

"١"- نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦م ، ص ١٥.

"٢"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ .

فلقد ظلت حركة النص الروائي ثابتة ومطـردة طيلـة عشرين عامـا أو يزيـد ، هـى عمر وجود أبى سعدة الزناتى فى القهوة ، بوصفه حكاية تروى على لسـان الشـاعر ، ولـم يغير من هذا الثبات والاطراد إلا حركة دخول الراديو فـى النـص الروائـى بوصفـه مطلبـا شعبيا لزبائن القهوة .

وفى أولى حركات الراديو فى الرواية ، وقبل أن نسمع منه صوتا واحدا ينبئ عن وجوده ؛ نجده يصطدم بوجود الشاعر ، الذى يزامن الكاتب دخوله مع تركيب الراديو .

وإذا كان الشاعر قد وضع أبا سـعدة فـى مواجهـة الراديـو ، فعلـى الفـور تقفـز إلـى الوجود ثنائية التقابل بيـن (العـالم القديـم) ويمثلـه أبوسـعدة الزنـاتى ، وبيـن (العـالم الجديـد) ويمثله الراديو .

وربما تتمثل هنا باختزال شديد ، الصفة الرئيسية للرواية ، والتى تتمثل فى "التقابل والتصـادم بين الزقاق المحدود وبين العالم الكبير غير المحدود ، ومن هذا التقابل والتصـادم تتحرك مأساة الرواية " "١" .

"١"- محمود أمين العالم : تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، ص ٤١.

٣- شخصيات أدبية :

استدعى الكاتب عددا كبيرا من الشخصيات الأدبية ، تنوعت بين الأدب العربى والأدب الأجنبى ، وبين المبدعين والفلاسفة ، وكان لأبى العلاء المعرى النصيب الوافر فى جملة الاستدعاءات ، يليه - تنازليا - الخيام ومجنون ليلى وعمر بن أبى ربيعة وأبو نواس والجاحظ وإخوان الصفا وابن خلدون ، ويعتبر سقراط من أكثر الشخصيات الأجنبية التى تم استدعاؤها ، يليه - دواليك - أفلاطون وكارل ماركس وإقليدس وفرويد وشارلى شابلن وبرناردو شو وعدد كثير من الفلاسفة والمفكرين تواتروا فرادى .

وفى استدعاء الكاتب لأبى العلاء ، يجعله يمثل عدم جدوى الأفعال "١" وعدم الاحتكاك بالعالم الخارجى "٢" ، والتقشف الزائد عن الحد والوجه ردئ الشكل "٣" والكفر بكل شيء "٤" والتأكيد على موسوعية الثقافة "٥" والحكمة الخاطئة "٦" .

وفى استدعائه للخيام يجعله يمثل جدية العلم والعمل "٧" وجودة الصياغة "٨" وجمال الحكمة "٩" والأمنية الدفينة بتولد موهبة جديدة "١٠" والإيمان فى أبهى صوره "١١"

"١"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٦.

"٢"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١٠٨.

"٣"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ٢٣. وبداية ونهاية ، ص ١١٧ . وأفراح القبة ، ص ١٣٧.

"٤"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٠٨.

"٥"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١١٦.

"٦"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٤٠.

"٧"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٨.

"٨"- نجيب محفوظ : أفراح القبة ، ص ١٤١.

"٩"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٤٠.

"١٠"- نجيب محفوظ : قشتمر، ص ٧٣

"١١"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٠٨.

وأصالة الإبداع وتفرده "١"والنجاة من الموت "٢" والأمل فى ميلاد جديد"٣" .

ويمثل مجنون ليلى التوتر والقلق وفقد الاتزان "٤" والجنون الخالص "٥" واستحالة تحقيق الأمال "٦" والتوهان الهائم فى اللامكان واللازمان "٧" .

ويمثل عمر بن أبى ربيعة عبثية الحب والتنقل بين أحضان النساء "٨" ، وأبو نواس يمثل الفسق فى أقصى حدوده "٩" ، والجاحظ يمثل شمولية الثقافة "١٠" ، ويمثل إخوان الصفا ضرورة الاتكاء على التراث والمعاصرة فى الحياة "١١". ويمثل ابن خلدون تنوع تفاسير الغامض من الأشياء "١٢" .

وبالنسبة للشخصيات الأدبية الأجنبية، يمثل سقراط الحكمة "١٣" والاتهام الظالم "١٤" وتحقق الشهرة العظيمة "١٥" والسخرية من الجاهلين "١٦" وتحقق منظومة الفكر فى

"١"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٨.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٨٣.

"٣"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٥٠ .

"٤"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، ص ٢٠١.

"٥"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٠٩.

"٦"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٧.

"٧"- نجيب محفوظ : أفراح القبة ، ص ١٣٧.

"٨"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٢.

"٩"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٦٩.

"١٠"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١١٦.

"١١"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ٥٧.

"١٢"-المصدر السابق ، ص ١٧ .

"١٣"- نجيب محفوظ : الحب تحت المطر ، ص ٨٧.

"١٤"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٠٨ .

"١٥"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٧٢.

"١٦"-المصدر السابق ، ص ٤١١.

أحد الشخوص "١" والغموض الذى ينبغى إظهاره على الناس "٢" .

ويمثل أفلاطون الإيمـان "٣" وإماطـة اللثـام عن المعـانى الجميلـة الخفيـة "٤" . ويمثـل كارل ماركس سبب المصيبة والكارثة التى حلت بالعالم "٥" والمعاصرة بما فيها من ثقافـة وتجدد "٦" . ويمثل إقليدس رسوخ المبادئ والقيم "٧" . وفرويد يمثل الغموض "٨". ويمثـل برنارد شو الخيبة والفشل "٩" . وشارلى شابلن يمثل السخرية "١٠" . ودون جوان يمثل التعلق بالنساء والمغامرة الجسورة معهن "١١" . وثمـة مجموعة من المفكريـن والفلاسـفة والكتاب أمثال : برجسون واسبينوزا وشوبنهور وليبنتز "١٢" و هيجل واستولد مـاخ "١٣" وشكسبير وكونت وداروين وإنجلز "١٤" وكوبـر نيوكـس "١٥" ومكسـيم جوركـى "١٦"

"١"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٦٤.

"٢"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ١٨.

"٣"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٤.

"٤"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ١٨ .

"٥"- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٨٧.

"٦"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ٥٧ .

"٧"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٧١.

"٨"- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١١٨ .

"٩"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٠٥.

"١٠"- نجيب محفوظ : قشتمر ، ص ٤٨.

"١١"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٠٤ . وأفراح القبة ، ص ١٤٨.

"١٢"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٦ ، ١٧ ، ١٨ .

"١٣"- نجيب محفوظ :القاهرة الجديدة ، ص ٢٢ .

"١٤"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٠٩.

"١٥"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٤٨ ، ٤٤٩.

"١٦"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٢٥٤.

وبرتراند رسل "١" ؛ تمثل فى استدعاءاتها سعة الثقافة والمعرفة والعلم والتمسك بالأفكار المعاصرة ودرء التراث .

ولا تقتصر دلالات الاستدعاءات على ما سردناه من معان سابقة ، تفجرها الشخصية الأدبية بارتطامها بالنص الروائى ، لكنها تحرك تيارات كانت ساكنة فى كل الاتجاهات ، مولدة بذلك دلالات جديدة ، تتضافر مع ما وردت به من معان تميزت بها فى التراث .

ولننظر إلى الحوار الدائر بين حسن وحسين وحسنين ، الإخوة الأشقاء ، فى بداية ونهاية ، والذى استدعيت فيه شخصية أبى العلاء المعرى :

" فقال حسين ساخرا :

- الحق أنا نسينا ، دعنى أتذكر قليلا ، تتخايل لعينى شريحة من لحم فى ظلام الذكريات ، ولكن لا أدرى أين ولا متى .

وضحك حسنين قائلا :

- نحن أسرة فلسفية على مذهب المعرى .

فتسائل حسن :

- ومن يكون المعرى هذا ؟ أحد أجدادنا ؟

- كان فيلسوفا رحيما ومن آى رحمته أنه امتنع عن أكل اللحوم رحمة بالحيوان .

- إنى أدرك الآن ، لماذا تفتح الحكومة المدارس ، إنها تفعل ، كى تبغض لكم اللحوم فتأكلها دون منافس " "٢" .

ومن خلال الابتسامة العابسة المتفجرة فى النهاية ، تتجلى المأساة فى استدعاء شخصية أبى العلاء ، فالفرق واضح ، بين من يزهد فى اللحوم فلسفة ومن يزهد فيها حرمانا ، وإذا كانت الفلسفة عن أبى العلاء ضرورة عقلية ، فإنها تصبح عند الأبناء ضرورة حياتية .

"١"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٢.

"٢"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ١٧١.

والحق أنى أرى أن فى استدعاء الكاتب لأبى العلاء ، تفجيرا لبؤرة صراع ، تضع الفلسفة في مقابل المادة والحكومة بينهما ، فالحكومة لا تدعو إلى الفلسفة إلا من أجل طمس المادة ، فى الوقت الذى ينبغى عليها أن تنمى الاثنين .

وإذا كان المعرى فيلسوفا ينشد الكمال ، فالأسرة هى الأخرى تنشد العيش فى أمان من الفقر والحرمان ، بطريقة آدمية تجعلها محترمة فى المجتمع ، وإذا كانت الحكومة ترى أن من آى رحمة أبى العلاء ، الامتناع عن أكل اللحوم رحمة بالحيوان ؛ فإن المطلوب – قياسا – من الأسرة أن تمتنع هى الأخرى عن متطلبات الحياة المادية وما يستتبع ذلك من صعود في درجات السلم الاجتماعي التى يهرول فوقها الأخرون ، رحمة بالناس ونشدان أمان هلامية متداخلة الملامح كأفكار أبى العلاء الفلسفية ، وبالتالى يفقد الأبناء التوفيق بين ما يطلبه الجسد وما تطمح إليه الروح ، فإذا حققوا الأولى فقدت الثانية، والعكس بالعكس ، وإلا تحولوا برغم كفاحهم الدائم فى الرواية "١" إلى غرقى سواء تم ذلك عن طريق رمى أجسادهم فى براثن البلطجة والدعارة كما فعل حسن أو فى أمواج النيل كما فعلت نفيسة .

"١"- انظر ملحوظة د. سيد حامد النساج في كتابه بانوراما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٠م ، ص٥٥ ، حيث أبان أن كفاح الأسرة يشكل عقدة الرواية .

٤- شخصيات تاريخية :

استدعى الكاتب كثيرا من الشخصيات التاريخية ، التي تنوعت بين تاريخ العرب وتاريخ الأجانب ، مشتملة على مساحة من الزمان ، تمتد من فجر التاريخ حتى العصر الحديث .

ولقد تم استدعاء فرعون وحتشبسوت وكليوباترا وأنطونيو وقيصر وكولمبس وغاندى وجان دارك ونيرون ونابليون وهانيبال وفيكتوريا وهتلر ولويس السادس عشر وتشرشل ، بقدر ما تم استدعاء الحسن والحسين وعمر بن الخطاب وعمرو بن العاص وعبدالملك بن مروان وخالد بن الوليد ومعاوية بن أبى سفيان وهارون الرشيد وابن طولون وقطر الندى والمعز لدين الله الفاطمى وعرابى وإبراهيم باشا ومحمد عبده .

ولاستدعاء كل شخصية دلالة خاصة بها ، فيمثل فرعون المثل الأعلى للالتزام بالعمل الوظيفى "١"، وحتشبسوت لتمثل الدعابة والعبث والطرفة "٢"، وكليوباترا لتمثل الغموض وعدم معرفة سر القلوب"٣" وليتجلى فيها الغرام بمعانيه الجميلة "٤"، وأنطونيو ليرتبط اسمه بالغرام حينا"٥"وبالحزن حينا آخر"٦"، وقيصر ليمثل الحزن والأسى على ما فات"٧"، ويستدعى كولمبس ليمثل الكشف عن الشيء الغامض "٨" ، وغاندى ليمثل الصمت الحكيم وعدم جدوى الكلام الثرثار "٩" ، وجان دارك لتمثل التضحية والعزاء "١٠"،

"١"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ١٣٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٧٠ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ٩٨ .

"٤"- المصدر السابق ، ص ٢٤.

"٥"- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

"٦"- نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ١٦ .

"٧"- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

"٨"- نجيب محفوظ : الحب تحت المطر ، ص ١.

"٩"- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢.

"١٠"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٥١.

ونـيرون ليمثـل الظلـم والتعذيـب "١" ، ونـابليون وهانيبـال ليمثـلا القـدرة علـى فعـل المستحيل"١"، وفيكتوريا لتمثل التقاليد والقيم الثابتة "٣" ، وهتلر ليمثل البطولة الشعبية في أعظم معانيها "٤" ، ولويس السادس عشر ليمثل عدم الإحساس بالعالم الخارجي وعدم معرفة الحقائق "٥" ، وتشرشل ليمثل الأفكار العظيمة "٦" .

ويستدعي الحسين ليكون بمثابة الخلاص والعـزاء "٧" والوسـيلة فـي اسـتجداء الشحاذة"٨ " والدين الحقيقي "٩" والقسم بـاليمين "١٠" والأصـل الطيـب "١١" والطهـر والصفاء والنقاء "١٢" والزلفى والدعاء إلى الله "١٣" والمظلوم المضطهد "١٤" والبشرى بالخلاص "١٥"، ويستدعي الحسن ليمثل ظلم الأخ لأخيه "١٦" ، وعمر بن الخطـاب ليمثل

"١١"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٧٧.

"٢"- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢٠٤.

"٣"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٤.

"٤"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥٦.

"٥"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٥٤.

"٦"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، ص ٢٣.

"٧"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٠٦.

"٨"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٨٥.

"٩"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٧٨. وبين القصرين ، ص ٤٨.

"١٠"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٧٣ ، ٣٥٨.

"١١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٢٥.

"١٢"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٢٣٤.

"١٣"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢١٤ ، ٣١٢. والسكرية ، ص ٨٦ ، ١٤٨.

"١٤"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١١٩. و ملحمة الحرافيش ، ص ١٩٥.

"١٥"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٨.

"١٦"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١١٩ . وملحمة الحرافيش ، ص ١٩٥.

الحلم بالعدل والحكم النزيه "١" والمقارنة بين ظلم الحاضر وعدل الماضي "٢" ولتزييف الحقائق الناصعة البياض من قبل الحاقدين في سبه "٣" ولتمثيل السخرية من الآخرين "٤" وللدعابة والتهريج والعبث بالتراث "٥" ولاستدعاء عصر الأمجاد البائد"٦" في كونه قوة على الأعداء "٧" ، ويستدعي عمرو بن العاص ليمثل الدهاء والمكر "٨" ، وعبدالملك بن مروان ليمثل الجهل لمن لا يعرفه "٩" ، وخالد بن الوليد ومعاوية ليمثلا الصورة الواضحة لمحاولة تزييف الحقائق من قبل الأعداء "١٠" ، ويستدعي هارون الرشيد ليمثل الحياة الناعمة المترفة "١١" والمتعة والشهوة "١٢" والفسق والفجور "١٣"، ويستدعي ابن طولون ليمثل الضياع "١٤" ، وقطر الندى لتمثل اللطف والجمال "١٥"، والمعز لدين الله الفاطمي ليمثل الثروة العظيمة المنقولة عن طريق الورث "١٦" ، ويستدعي عرابي ليمثل صورة

"١"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ١١٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ٦٤.

"٣"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٥٤.

"٤"-المصدر السابق ، ص ١٢٣.

"٥"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٠٧.

"٦"- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٤٥. .

"٧"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٢٠٨.

"٨"- المصدر السابق ، ص ١٣.

"٩"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٤٩ .

"١٠"- المصدر السابق ، ص ٢٥٤.

"١١"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٦٧.

"١٢"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ٢٠٩.

"١٣"- المصدر السابق ، ص ١١٦.

"١٤"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٤٣.

"١٥"- المصدر السابق ، ص ٤٥.

"١٦"- المصدر السابق ، ص ٩ .

البطل الشعبي والديني "١" ، وإبراهيم باشا ليمثل السخرية مما حدث في العصر الحديث للقيم والمبادئ "٢" ، ومحمد عبده ليمثل الأصل الطيب والمحتد الكريم "٣" .

ولنختر مثالا واحدا مما سبق حتى نرى ما فجره وجوده في النص الروائي من دلالات ، ففي حضرة المحترم يستدعي الكاتب فرعون مصر على لسان عثمان بيومي الشخصية الرئيسية في الرواية هكذا :

" - إن أول تعاليم أخلاقية حفظها التاريخ ، كانت وصايا من أب موظف متقاعد إلى ابن موظف ناشئ ، وفرعون نفسه لم يكن إلا موظفا معينا من قبل الآلهة في السماء ليحكم الوادي من خلال طقوس دينية وتعاليم إدارية ومالية وتنظيمية ، ووادينا وادي فلاحين طيبين ، يحنون الهامات نحو أرض طيبة ، ولكن رءوسهم ترتفع لدى انتظامهم في سلك الوظائف ، حين ذاك يتطلعون إلى فوق ، إلى سلم الدرجات المتصاعد حتى أعتاب الآلهة في السماء "٤" .

ويتضح من النص السابق ، أن استدعاء فرعون تم على سبيل الشاهد والحجة ، وذلك لأن عثمان بيومي بعد أن اختار الوظيفة الحكومية طريقا إلى المجد حيث منصب المدير العام ، مضحيا بحياته الاجتماعية والأسرية والدينية والخلقية ، ظل طيلة الرواية يسوق أمثلة ليستشهد بها على صحة اختياره وكأنه لا يصدق ما استقر عليه .

ومن جملة ما استشهد به نجد أن أول تعاليم حفظها التاريخ كانت من موظف ، وأن الفلاحين لا يرفعون الهامات إلا بعد توظيفهم ، وأن فرعون نفسه لم يكن إلا موظفا ، فالاستشهادات تتوالى وتتنامى وتسير في كل الاتجاهات ، لكنها لا تصل إلى ذروتها إلا في جعل فرعون نفسه موظفا ، وماذا بعد ذلك ؟ فإذا كان فرعون موظفا من قبل الآلهة فالحجة قائمة في امتثال وتقليد البشر العاديين ، والاطمئنان النفسي على صحة الاختيار قائم ، والمصالحة مع النفس لا مفر منها ، والضوء الأخضر يجب أن يسطع على طول

"١"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٤٢.

"٢"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

"٣"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٤.

"٤"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ١٣٠ .

الطريق ، ليتم الاقتحام بلا تراجع ، مع تقديم كافة التضحيات وعدم الندم عليها ، والتي تمت على مستويات عدة " فعلى المستوى الاجتماعي ضعف انتماؤه لبيئته ومجتمعه ، إثر رفضه الزواج من سيدة ووساطة أم حسني ، وعلى المستوى الكوني ، بدأ يشعر بالقلق واليأس نتيجة ضعف إرادته وفقدانه الثقة التي كانت تمتلك عليه نفسه من خلال ربطه القوى بين الإرادة الإلهية وإرادة الإنسان ، وعلى المستوى النفسي أصبح يعيش داخل نفسه بعد أن بدأ يفقد تدريجيا الإحساس بما حوله ومن حوله " "١" ، وإذا كانت الظروف لم تخدمه في النهاية وخسر المنصب المنتظر، فلا غرو، فتعاليم الآلهة واجبة والالتزام بأمرهم تكليف والعاقبة يوم الحساب تعويض .

"١"- د. نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، مكتبة غريب ، ب . ت ، ص ٩٣.

الفصل الثالث

توظيف الزمكانية التراثية فى بناء الزمكانية الروائية

تمهيد :

المبحث الأول : توظيف زمكانية الأحداث التاريخية .

المبحث الثانى : توظيف زمكانية البيئات الشعبية .

المبحث الثالث : توظيف زمكانية النصوص الأدبية .

تمهيد :

في الواقع ، إن أي حديث عن ضرورة الفصل بين الزمان والمكان بصفة عامة ، كان مقبولا ومستساغا حتى مطلع القرن العشرين ، حين توصل آينشتين إلى قانون النسبية، الذي حدد علاقة الزمان بالمكان تحديدا قاطعا ، جعل " الزمان بعدا رابعا للأبعاد الثلاثة التي لم يخطر ببال الفيزياء الكلاسيكية سواها : الطول والعرض والارتفاع " "١" ، بمعنى أن الزمن أصبح متضافرا تماما مع المكان ، ليس هذا فقط ، بل أصبح مكونا رئيسيا من أهم مكوناته ، إذا تغير أحدهما تغير الآخر .

وانطلاقا من ذلك ، فإن أي حديث عن المكان ، يصبح بالضرورة حديثا عن الزمان والعكس بالعكس ، فلا غرو -إذن- أن يتم دمجهما معا في بطاقة واحدة تشكل هويتهما الجديدة. وربما تخيل البعض أن الدمج بين الزمان والمكان مستحيل ، متعللا بثبات المكان وتغير الزمان ، ناسيا أن " المكان في مقصوراته المخلقة التي لا حصر لها ، يحتوى على الزمن مكثفا وهذه وظيفته " "٢" .

والحق أن " الزمان والمكان هما القالب الذي صب فيه هذا الوجود جملة وتفصيلا""٣"، ولا سبيل لموجود إلا من خلالهما .

ولقد انتقل هذا الدمج بين الزمان والمكان من الوجود إلى الرواية ، بوصفها تعبيرا عنه ، وذهب ميخائيل باختين "٤" إلى مسمى جديد يعبر عن هذا الدمج Chronotope صاغه مترجم الكاتب " زمكان " ، نحتا من الزمن والمكان .

وإيضاحا للمصطلح ، قال باختين ، إن " ما يحدث في الزمكان الأدبي ، هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك شخصي، الزمان هنا يتكثف، يتراص ، يصبح

"١"- يمنى طريف الخولي : إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم ، مجلة ألف ، القاهرة ، ع٩ ، ١٩٨٩ ، ص ٥٩.

"٢"- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة :غالبا هلسا ، كتاب الأقلام (١) وزارة الثقافة ، بغداد ،١٩٨٠م ، ص ٤٦.

"٣"- يمنى طريف الخولي : إشكالية الزمان في الفلسفة والعلم ، مجلة ألف ، ص ١٠ .

"٤"- ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق،وزارة الثقافة،سوريا، ١٩٩٠م ، ص ٦.

شيئا فنيا مرئيا ، والمكان أيضا يتكثف ، يندمج في حركة الزمن ، والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث ، والتاريخ علاقات الزمـان تتكشف فـى المكـان ، والمكـان يـدرك ويقـاس بالزمان ، هـذا التقـاطع بين الأنسـاق ، وهذا الامـتزاج بين العلاقات هما اللـذان يميزان الزمكان الفنى "١".

والزمكان الروائـى ليس انسكابا فـى السـرد الروائـى حسبما اتفق ، ولكنـه تفـاعل متصل يسهم فى تشكيل الرواية ابتداء ونهاية .

ولعل أهم إشكالية يمكن أن تواجهنا ونحن بصدد دراسة الزمكان الروائى ، تتمثل فى كيفية الإجابة عن السؤالين التاليين :

١- هل يمكن فصل الزمكان الروائى من بين عناصر العمل الروائى ، ثم تقسيمه بعد ذلك بين الزمان والمكان الروائيين ، بغرض الدراسة ، أم أن ذلك صعب ومستحيل؟

٢- هل يمكن تصنيفه بعد ذلك - سواء تم الفصل أو لم يتم - بين التراث والرواية ؟ بمعنى وجود زمكان تراثى وآخر روائى ، قد يتماثلان معا أو قد لا يتماثلان .

والحق أنا إذا كنا سنلجأ إلى الفصل بين عناصر الرواية لاستلال الزمكان الروائى ثم بعد ذلك لتقسيمه إلى زمان ومكان روائيين ، فنقط بهدف الرصد آخذين فى الاعتبار الربـط بينهما - مرة أخرى - عند الدراسة .

والواقع أن إشكالية فصل الزمكـان الروائىعن بقيـة عنـاصر السرد الروائـى ، لا تشكل فى الحقيقة معضلـة كبرى ، فلقد فعلهـا كثير مـن النقـاد ، سواء تم فصل الزمـان والمكان معا فى الزمكان أو تم فصل كل منهما على حده "٢" ؛ بقدر مـا تتشـكل المعضلـة الكبرى فى كيفية الإجابة عن السؤال الثانى ، والتى تتطلب البت فى إمكانية تقسيم الزمكـان بين التراثية والمعاصرة ، ومن ثم الروائية ، وذلك لأن فكـرة التراثيـة أو المعـاصرة ، بمـا تحمله من بدايات انتهت ونهايات بدأت ، يمكن أن تمارس على " الأشياء التى تتدرج

"١"- ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان فى الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، ص ٦.

"٢"- انظر : سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .

فى الزمان والخطأ إنما يأتى من ممارستها على الزمان نفسه " "١" ، فضلا عن أن "الزمان الطبيعى ، زمن الساعات ، مكون من آنات متوالية ، كل آن منها يكون حاضرا ، والزمان تبعا لهذا مكون من حاضرات متوالية " "٢" .

ولكن ألا يمكننا حسم الإجابة ، انطلاقا من التقسيم الأزلى للزمن إلى : ماض وحاضر ومستقبل ، على اعتبار أن الماضى هو الوجه الآخر للتراث ، وأن الحاضر هو الوجه الآخر للمعاصرة ؛ هذا ، فضلا عما تواتر من أزمنه خاصة ، اشتهرت بتراثيتها من خلال انخراطها فى أعمال تراثية بعينها ، مثل الزمن الدائرى فى ألف ليلة وليلة .

كذلك ، انطلاقا من عدم وجود تلك الإشكالية فى تناول المكان – إذ يسهل تقسيمه بين التراث والمعاصرة ، على أساس أنه واقع محسوس ، ينتقل إرثا من جيل إلى آخر ، على خلاف الزمن ، الذى يصعب قبضه تداولا – على اعتبار أن الزمان مكون طبيعى من مكونات المكان ، جنبا إلى جنب مع الطول والعرض والارتفاع كما حدده آينشتين ، وبحقيقة بديهية تقول : إن من يملك الكل يملك الجزء .

ولعل الحديث عن الزمكان الروائى فى وضعه التراثى ، بعد تحديد أنموذجه ، يمكن أن يوضح الصورة ، حيث وجدنا الزمكان الروائى يمكن أن يتميز فى بعده التراثى ، من خلال ثلاث زمكانات :

١- زمكانية الأحداث التاريخية .

٢- زمكانية البيئات الشعبية .

٣- زمكانية النصوص الأدبية .

والحديث بالتفصيل ، عن كيفية تمثيل كل زمكانية ودلالة توظيفها ، يتبدى فى المباحث الثلاثة التالية .

"1"-W.H.,Newton,Smith, The structure of time, (London,Routledge & Kegan Paul, 1980), P.101.

"٢"- عبدالرحمن بدوى : الزمان الوجودى ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٥م ، ص ٢٥ .

المبحث الأول : تراثية [illegible] كلتية الأحداث التاريخية .

لاشك أن للتاريخ ـ بزمانه ومكانه ـ وجودا متميزا فى التراث بوصفه " اسقاطا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي" "١" ، وبوصفه ملكا للجميع ، حيث يستطيع أى فرد فى أية لحظة " أن يغترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه فى عمله الفنى" "٢" ، شريطة أن يضع فى اعتباره ترابط " العلاقة بين طبيعة الفعل البشرى والبيئة الزمانية والمكانية" "٣" .

وللزمن التاريخى طبيعة خاصة ، يتميز بها عن الأزمنة المعاصرة ، حيث " يتجه إلى الأمام أولا ، فيمثل خطا أفقيا ، تنطلق عليه حيوات الشخصيات فى اتجاه واحد لارجعة فيه، .. ، فالزمن يسير نحو المستقبل ، مؤكدا حتمية مصير البشرية " "٤" .

ولقد وظف نجيب محفوظ هذا الاتجاه فى سير الزمن – بوعى أو دون وعى – فى كثير من رواياته ، نذكر منها الروايات التاريخية الأولى : عبث الأقدار ـ رادوبيس ـ كفاح طيبة ، ورواياته الواقعية بعد ذلك : القاهرة الجديدة ـ خان الخليلى ـ زقاق المدق ـ بداية ونهاية ـ الثلاثية ، " على عادة الروائيين الواقعيين فى الاهتمام بالزمن التاريخى ، فى اتباع خط مستقيم فى التسلسل الزمنى الرئيسى فى بناء الرواية " "٥" .

وربما استمد هذا الاتجاه فى سير الزمن ، فضلا عن الاتجاه الطبيعي لأحداث التاريخ، من طريقة القاص البدائى فى الحكى حيث كان " يقدم لسامعيه الأحداث فى خط متسلسل تسلسلا زمنيا مطردا بنفس ترتيب وقوعها " "٦" .

ولعل ما يؤكد تراثية الاتجاه الأفقى فى القص ، ماتواتر من اتجاهات زمنية مستحدثة

"١"– د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص٤٦ .

"٢"– المرجع السابق ، نفس الصفحة.

"٣"– د . عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٣٦.

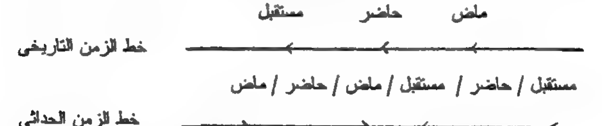
"٤"– د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٤٧ .

"٥"– المرجع السابق ، ص ٣٩ .

"٦"– المرجع السابق ، ص ٣٧ .

مع تطور الرواية حيث " ازدادت أهمية الحاضر بالنسبة للروائي ، وأدى البحث عن تجسيده إلى تطور واضح فى طريقة معالجة الزمن فى الرواية وإلى محاولات ابتكار أساليب وتقنيات جديدة للتعبير عنه وتثبيت هذا الحاضر ومده " "١" ، حيث " النظرة الحديثة إلى الزمن تراه .... لحظة حاضرة مترامية الأطراف ، يظهر فيها الماضى غير منظم وغير مرتب ، وكلمة الحضور تعنى الوجود الملموس ، والحى فى نفس الوقت أى الحاضر الزمنى أو ما هو كائن .

ولا شك أن هذا الاهتمام بالحاضر ، جاء نتيجة لاهتمام الروائى بحياة الشخصية الروائية النفسية ، أكثر من حياتها الخارجية ، فتزامن الماضى والحاضر والمستقبل فى النص " "٢" ، ليس فى اتجاه واحد ولكن تذبذبا وتأرجحا بين الحاضر والماضى والمستقبل.



ومواكبة للتطور الحديث فى بناء الزمن ، أنتج نجيب محفوظ ، كثيرا من أعماله ببناء زمنى حداثى ، نذكر منها ميرامار التى اعتمدت على البناء الرباعى للزمن مثل رباعية الإسكندرية لداريل . كذلك نذكر منها الروايات التى اعتمدت على تعدد الأصوات فى بنائها مثل : العائش فى الحقيقة ويوم قتل الزعيم وأفراح القبة. ولا شك عندنا فى أن رواية مثل ثرثرة فوق النيل، تحقق خلط الأزمنة بشكل واضح عن طريق الفانتازيا عبر تهويمات أنيس زكى .

هذا وإن كان البعض يرى أن ظاهرة الخلط الزمنى ، ظاهرة تراثية أيضا ، رغم حداثتها، وجدت فى الأدب الإغريقى وصارت بعد ذلك" تقليدا أدبيا تعارف الناس عليه""٣".

"١"- د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٢٨ .

"٢"- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

"٣"- د . أحمد عتمان : الزمن المأسوى فى الفكر الإغريقى ، مجلة ألف ، القاهرة ، ع٩ ، ١٩٨٩ م ، ص ١٧٣ .

ولا خلاف على أن بناءات الزمن الحديثة لا تخضع لمجال بحثنا ، فقط بناءاته في شكلها التراثي ، والتي حددنا منها ـ سلفا ـ الزمن التاريخي .

ولتجسيد الزمن التاريخي في النص الروائي، طرق خاصة، يعتمد تحديدها – لا شك– على " المؤشرات الواردة في النص " "١" الروائي ، انطلاقا من بديهية تؤكد أن العمل الروائي وإن كان عالما خياليا متناهيا في الصغر ، هو عدد صفحات الرواية ، فإنه "يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي" "٢" .

وتنقسم المؤشرات الزمنية فيما بينها إلى زمنين : زمن داخل النص وزمن خارج النص ، الأول : يحيل إلى واقع الأحداث من النفس الإنسانية ، والثاني : يحيل إلى واقع الأحداث من الطبيعة "٣" ، أو بمعنى آخر ، الأول : يمثل الخيوط التي تنسج منها لحمة النص ، أما الثاني : فيمثل الخطوط العريضة " السقالات " التي تنبني عليها الرواية " "٤" .

ولقد تميزت زمكانية الأحداث التاريخية في روايات الكاتب ، حسب المؤشرات الزمنية الداخلة في صلب نسيجها ، في طريقتين : الأولى : ويتم فيها تجسيد زمكانية الأحداث التاريخية بوصفها إطارا زمنيا محدد التاريخ ، والثانية : ويتم فيها تجسيد زمكانية الأحداث التاريخية بوصفها إطارا زمنيا غير محدد التاريخ ، والأمر ـ تفصيلا ـ سيتضح فيما يلي .

"١"– د . سامية أحمد أسعد : إشكالية الزمن في المسرح المصري ، مجلة ألف ، القاهرة ، ع٩ ، ١٩٨٩ م ، ص ١٩٠ .

"٢" – يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني ، ترجمة : د. سيزا قاسم ، مجلة ألف ، ع ٦ ، ربيع ١٩٨٦ م ، ص ٨٨ .

"3"- A.A., Mendilov, Time and the novel , (Peter Neville , 1952) , PP. 68-71-86-87-89-121-124.

"٤"– د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٤٥ .

أولا ـ توظيف زمكانية الأحداث التاريخية بوصفها إطارا زمنيا محدد التاريخ :

استخدم نجيب محفوظ في كثير من رواياته ـ بطريقة أو بأخرى ـ إشارات زمنية داخل النص الروائي ، تضع الأحداث من تاريخ السنين وربما الشهور والأيام .

ولقد تم له ذلك بوضوح تام وبشكل لافت للنظر في مثل الروايات التالية : عبث الأقدار ـ رادوبيس ـ كفاح طيبة ـ القاهرة الجديدة ـ خان الخليلي ـ زقاق المدق ـ السراب ـ بداية ونهاية ـ بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية .

وليس معنى أننا اخترنا مثل هذه الروايات ، أن ليس من بقية روايات الكاتب ما تظهر فيه هذه الخاصية بطريقة أو بأخرى ، في مراحل إبداعه التالية ، لكن ذلك – وإن تم – بدا على أساس فردي تتاثر – بعد – عبر المراحل المختلفة في إبداع الكاتب ، وليس هنالك – تظاهر – يمكن أن يفوق الروايات الواقعية في تحديد الزمن الخارجي بطريقة جزئية .

والملاحظ أن هذه الروايات تنوعت بين الوصف بالتاريخية مثل : عبث الأقدار ـ رادوبيس ـ كفاح طيبة ـ العائش في الحقيقة ، وبين الوصف بالواقعية التي تعتمد على تسجيل الواقع وتسبق فيها الحياة الفكر "١" مثل : القاهرة الجديدة ـ خان الخليلي ـ زقاق المدق ـ بداية ونهاية ـ بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية .

وإذا كان العمل الروائي الذي يخلق عالما خياليا " يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى ويقدم صورة للحياة عن طريق شخصيات معينة وأحداث بالذات تقع في مكان معين وزمن معين ، وإن كانت دلالتها تتجاوز ذلك المكان وذلك الزمان" "٢" ، فإن تحديد زمن خارجي لرواية ما ، يقيدها في إطاره المحدد ، ومن ثم يستتبع التزام الكاتب بزمكانيته .

وإذا كان الكاتب يعيش في إطار هذا الزمن الخارجي المحدد ويعاصره – بدا بيد ـ فلا صعوبة البتة في رسمه لحدود زمكانيته ، رسم الحس والعيان والمشاهدة ، إذ

"١"– يوسف الشاروني : الروائيون الثلاثة : نجيب محفوظ ، يوسف السباعي ، محمد عبدالحليم عبدالله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠ م ، ص ١٩ .

"٢"– إنجيل بطرس سمعان : دراسات في الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م ، ص ٢٥ .

"باستطاعة أى فنان أن يعطى جوهر زمانه ، عصره .... فى المجالات الأكثر قربا منه""١" ، وليس هنالك أكثر قربا من الواقع لكاتب مثل نجيب محفوظ ولا أكثر قربا لجوهر العصر من رواياته السالفة الذكر ـ ماعدا التاريخية – .

وربما تبدت الصعوبة فى رسم الكاتب لزمكانية أزمنة خارجية لعصور تاريخية ، ابتعدت عنه آلاف السنين ، إذ يضع الماضى فى هذه الحالة " سترا كثيفا بين الروائى وبين العصر الذى يريد تصويره " "٢" .

لذا يتأتى نجاح الكاتب فى رسمه لزمكانية عصر تاريخى ما بعيد فى إدراكه " الحى لعالمه التاريخى وصور الحياة المتنوعة فيه " "٣" ، فضلا عن إدراكه لاتجاهات ذوقه التى تكونها " روح كلى ، متناقض ومنسجم معا فى آن واحد " "٤" .

والحق أن للكاتب طريقتين فى تعامله مع زمكانية الزمن التاريخى المحدد ، تتضمنان فيما يلى :

١ ـ الطريقة الجزئية :-

وفيها يجعل الكاتب التاريخ ، يحدد الزمن الخارجى للرواية ـ فقط ـ عن طريق رصد بعض الأحداث أو الشخصيات التاريخية ، فى زمكانية الرواية الواقعية ، التى هى بلا شك غير تاريخية ، دون تجاوز ذلك لتغيير هذه الزمكانية الواقعية وجعلها تاريخية .

فمثلا إذا أراد الكاتب أن ينسب زمكانية رواية واقعية ما ، لعام ١٩١٩م ؛ فإنه يستعين فقط ببعض الأحداث أو الشخصيات التاريخية التى اشتهرت فى علم ١٩١٩م ، دون تجاوز

"١"- ف.م. أدينكوف : فن الأدب الروائى عند تولستوى ، ترجمة : د. محمد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ، الألف كتاب الثانى (٢٩) ، ١٩٨٦م ، ص ١٢٥ .

"٢"- د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٧١ .

"٣"- د. محمود حامد شوكت : مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر ، بحث تاريخى وتحليلى مقارن ، دار الفكر العربى، ١٩٧٤م ، ص ٧٢ .

"٤"- د . محسن جاسم الموسوى : عصر الرواية ، مقال فى النوع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد ، الألف كتاب الثانى (١٦) ، ١٩٨٦م ، ص ١٧٥ .

ذلك ، للاستغراق فى أحداث ١٩١٩م - كأن يصور الأحداث التى انخرط فيها سعد زغلول ورفاقه - وإلا تحولت زمكانية الرواية من الواقعية إلى التاريخية.

وليس معنى أننا نجد فى روايات الكاتب الواقعية " اهتماما بالتاريخ ورصدا لأحداثه ، التى تأتى أحيانا بكل تفاصيلها ودقائقها وكأنها وثيقة حية " "١" ؛ خروجا لهذه الروايات من الواقعية ، ومن ثم دخولها فى التاريخية ، ولكن ذلك تم على أساس من الرصد والتسجيل الذى وسم واقعية الكاتب فى تلك المرحلة .

ولقد تم ذلك للكاتب فى الروايات التالية : القاهرة الجديدة ـ خان الخليلى ـ زقاق المدق ـ بداية ونهاية ـ بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية .

والحق أن تحديد الزمن الخارجى بطريقة جزئية فى الروايات السالفة الذكر ، لم يتم على شاكلة واحدة ، لكنه تنوع فى اتجاهين :

١ـ مباشر :

وفيه يذكر الكاتب الزمن الخارجى بالأرقام ، صراحة ، وتمثل هذا فى رواية خان الخليلى ، إذ فى أول سطر فى الصفحة الأولى فى الرواية ، يبدأ الكاتب سرده هكذا :

" انتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١ ، موعد انصراف الدواوين ، حين تنطلق جماعات الموظفين من أبواب الوزارات كالفيضان العارم ، وقد نهكها الجوع والملل ، ثم تنتشر فى الأرض ، تطاردها أشعة الشمس الموقدة .. انطلق أحمد عاكف ....إلخ "٢".

٢ ـ غير مباشر :

وفيه يذكر الكاتب الزمن الخارجى بطريقة يمكن تبيانها بقليل من الجهد ، وتمثل هذا فى رواية زقاق المدق ، إذ يذكر الكاتب فى الصفحة الثانية من الرواية فى ضمن النداءات التى ترددت فى فضاء الزقاق ، قول أحدهم :

"١"- د . أحمد هيكل : دراسات أدبية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٠م ، ص ١٩٢ .

"٢"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ٥ .

" إذا كنا نذوق أهوال الظلام والغارات منذ سنوات خمس ، فهذا من شر أنفسنا" "١"

وإذا كانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت عام ١٩٣٩ م ، فمعنى مرور خمس سنوات عليها أن الزمن الخارجي لرواية زقاق المدق يبدأ عام ١٩٤٤ م .

وربما ظن البعض أن ليس معنى ذكر أهوال الظلام والغارات ، أنه يعني الحرب العالمية الثانية ، ولكن النص الروائي بعد ذلك يؤكدها صراحة .

ولقد ذكرنا خان الخليلي وزقاق المدق بوصفهما مثالين ليس إلا والحق أن الطريق المباشر وغير المباشر في استخدام الزمن التاريخي في تحديد الزمن الخارجي للرواية عند نجيب محفوظ ؛ متواتر بشكل لافت للنظر في رواياته الواقعية ، ولا غرو في ذلك إذ تحدثنا سيزا قاسم أن " استخدام الحوادث التاريخية - كخلفية للرواية – من سمات الرواية الواقعية " . "٢"

لذا تبدى تحديد الزمن الخارجي في رواية مثل السراب - الرواية الوحيدة التي شكلت المرحلة النفسية في إبداع الكاتب - ضربا من العيب الفني ، على أساس أنه من المفروض أنها تعبر عن " حياة شخصية مستغرقة في عالمها الداخلي وحده ، يشلها عجزها عن الاهتمام بما يحيط بها إلى درجة الموت " "٣".

ولقد تتبعنا الإشارات الزمنية بالتفصيل داخل روايات الكاتب الواقعية ، التي يمكن أن تحيل إلى زمن خارج الرواية ، فبدت إحالاتها الزمنية كالآتي :

القاهرة الجديدة	١٩٣٤
خان الخليلي	أول سبتمبر ١٩٤١ - آخر أغسطس ١٩٤٢
زقاق المدق	أواخر الحرب العالمية ١٩٤٤ - ١٩٤٥
بداية ونهاية	نوفمبر ١٩٣٥ - أواخر ١٩٣٩
بين القصرين	أكتوبر ١٩١٧ - إبريل ١٩١٩

"١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٦ .

"٢"- د . سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٤٨ .

"٣"- د . عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة : نجيب محفوظ ، ص ٣٠٤ .

قصر الشوق يوليو ١٩٢٤ ـ أغسطس ١٩٢٧

السكرية يناير ١٩٣٥ ـ منتصف ١٩٤٤

والحق أن تحديد معالم الزمن الخارجي بتلك الصرامة في روايات تلك المرحلة لا يخلو من فائدة ، إذ يعبر ذلك عن " التماسك والترابط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة الخارجية العامة ، المتمثلة في هذه المعالم " "١" ، هذا فضلا عن اتخاذها وسيلة لتعميق الإحساس بالواقع ، أو على حد تعبير رولان بارت Effet de reel الإيهام بما هو حقيقي"٢".

٢- الطريقة الكلية :-

وفيها استخدم الكاتب التاريخ ، ليس فقط في تحديد الزمن الخارجي ، ولكن أيضا في تصوير زمكانية الرواية ؛ وفي بناء أحداثها ، وفي رسم شخوصها ، مما استتبع معه وسم الرواية بالتاريخية .

ولقد تم ذلك في أربع روايات هي : عبث الأقدار ـ رادوبيس ـ كفاح طيبة ـ العائش في الحقيقة .

والحق أن نقل زمكانية الأحداث التاريخية ، محددة التاريخ ، بطريقة كلية ، لا يخلو من خطورة ، لا سيما إذا ترامت في البعد الزمني آلاف السنين ، إذ يستلزم ذلك من الكاتب، حقيقة استيعابها ، رغم أنه لم يشاهدها رؤية العيان .

ويختلف نجاح الروائيين في تصويرهم للأحداث التاريخية ، في قدرتهم على الاستيعاب الحقيقي لزمكانيتها ، إذ إن معظم المداخلات النقدية من قبل النقاد ، تفتش في كيفية تحقيق هذه القدرة .

فلابد للكاتب من استيعاب طبيعة المكان الحقيقية وطبيعة الزمن الحقيقية ، ليس فقط في طبيعة الجغرافيا وتواريخ الأرقام ، ولكن أيضا في طبيعة المحتوى الحضاري والفضاء الدال ، إذ إن لكل زمكانية ، طبيعة عقلية ونفسية ووجدانية خاصة ، تتسم بها في تفاعلها

"١"- د . سيزا قاسم : بناء الرواية : دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٤٩ .

"٢"- المرجع السابق ، ص ٤٨ ،

مع الشخوص والأحداث واللغة .

وربما كان سهلا ، أن نفهم ضرورة استيعاب الكاتب للزمكانية التاريخية في تفاعلها مع الشخوص والأحداث الحقيقية ، " حيث إن الحيز المكاني الذى تتحرك فيه الشخوص والأحداث هو بمثابة العامل المهم فى بلورة معالم تلك الأحداث والشخوص بما تضفيه على عنصر الشخصية خاصة من سمات تتعلق بالرقعة المكانية ذاتها ، ومن هنا فإن الشخصية تبدو أكثر منطقية وقبولا من حيث ارتباطها أو انفصالها عن المكان ، باعتباره أحد العوامل التي يرتكز الكاتب عليها لتحديد هوية أحداثه وفكرته" "١" ؛ ولكن كيف يتم فهم ذلك على مستوى اللغة ؟ هل نطالبه بالكتابة بلغة الفترة التاريخية التي يصورها ، وهى اللغة الهيروغليفية ؟ بالطبع لا نقصد ذلك ، وما نقصده هو ضرورة الوقوف على المفردات اللغوية الحقيقية المستخدمة ، سواء كانت مادية أو معنوية ، وعلى التراكيب اللغوية الحقيقية المستخدمة ، سواء كانت تقريرية أو تصويرية ، وعلى القضايا والأفكار والإشكاليات الحقيقية المستخدمة ، التى تتفق مع طبيعة الحقبة التاريخية التى يصورها في التفكير والإدراك والشعور .

ولقد تميز نجيب محفوظ في استيعابه لزمكانية الأحداث التاريخية الفرعونية في رواياته الأربع ، السالفة الذكر ، بمرحلتين :

المرحلة الأولى :-

ومثلتها الروايات التالية : عبث الأقدار (١٩٣٩) ، رادوبيس (١٩٤٣) ، كفاح طيبة (١٩٤٤) .

ويتمثل الزمن الخارجي في رواية عبث الأقدار في الفترة الممتدة من ٢٦٥٠ ـ ٢٥٠٠ ق . م ، الأسرة الرابعة "٢" ، هذا رغم اعتماد الكاتب في بناء الرواية ـ بداية ـ

"١"ـ د . نصر عباس ، الشخصية وأثرها في البناء الفني في روايات نجيب محفوظ ، شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٨٤م ، ص ٣٦٤ .

"٢"ـ جون ولسون: الحضارة المصرية ، ترجمة : د . أحمد فخرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٨ .

على قصة من الأدب الفرعوني ، هي قصة الملك خوفو والسحرة "١" ، وإن استكملها بعد ذلك بالتاريخ ، بمعنى أن هذه الرواية ليست توظيفا حقيقيا للتاريخ الفرعوني وإن ملئت به ، لكنها توظيف حقيقي للأدب الفرعوني المشكل في تلك المرحلة .

ويتمثل الزمن الخارجي في رواية رادوبيس في الفترة الممتدة من ٢٥٠٠ ـ ٢٣٥٠ ق. م ، الأسرة الخامسة "٢" وهي توظيف حقيقي للتاريخ الفرعوني .

ويتمثل الزمن الخارجي في رواية كفاح طيبة في الفترة الممتدة من ١٥٧٠ ـ ١٣٠٥ ق . م ، الأسرة الثامنة عشرة "٣" ، هذا أيضا رغم اعتماد الكاتب في بناء الرواية ـ بداية ـ

"١"- انظر : سليم حسن : الأدب المصري القديم أو أدب الفراعنة ، جـ ١ ، في القصص والحكم والتأملات والرسائل ، ص٨٥ ، حيث ملخص القصة كالآتي:

" خوفو باني الهرم الأكبر جمع أولاده يوما ، وطلب أن يقص عليه كل واحد منهم قصة غريبة ، تتناول السحر ومعجزاته فيما مضى من الدهور ، فأخذوا يتناولون الحديث ، إلى أن قام أحدهم وذكر قصة عن ساحر لم يزل على قيد الحياة يأتي بخوارق الأمور ، وأحضره فعلا أمام الملك ، فبعث الحياة مرة ثانية إلى حيوانات فصلت رءوسها عن أجسادها ، فلما رأى الملك قدرته على إحياء الموتى طلب أن يعرف منه عدد أقفال معبد الإله " تحوت " فاعتذر بأنه لا يعرف عددها وإن كان يعرف مكانها ، وأن رجلا واحدا هو الذي يستطيع الإتيان بها للملك ، وهذا الرجل لم يولد بعد ، ولا يزال مع أخويه في بطن أمه وهي كاهنة " رع " وقد قدر لأولادها الثلاثة أن يحكموا ثلاثة أجيال ، فهلع قلب الملك "خوفو" لما سمع من كلام الساحر خشية على ملكه أن يتوارثه غير أبنائه . فسأل الساحر مرة أخرى عن موعد ولادة هؤلاء الإخوة الثلاثة فأجابه الساحر ، ومن ثم شغل بأمر الكاهنة وأخذ يترقب ولادتها ، وظهر أثناء ذلك بعض المعجزات السحرية سيراها القارئ في متن القصة " .

"٢"- جون ولسون : الحضارة المصرية ، ترجمة : د . أحمد فخري ، ص ٨ .

"٣"- المرجع السابق ، ص ٩ .

على قصة من الأدب الفرعونى ، هى قصة الملك أبوفيس وسقننرع "١" ، وإن استكملها بعد ذلك بالتاريخ .

بمعنى أنه كان لزاما على الكاتب أن يستحضر زمكانية عصر الأسرات : الرابعة ـ الخامسة – الثامنة عشرة .

ولقد حاول الكاتب إدراك ذلك ، فتم له النجاح على مستوى المحتوى الجغرافى البحت، من مثل ذكره للمدن والقرى والبلاد والدروب ، لكن التوفيق خالفه فى ملء هذا المحتوى بمفردات الواقع التاريخى سواء كانت مادية أو معنوية ، رغم أنه حاول كثيرا أن يتتبعه ، للدرجة التى دفع فيها بقزم فى مفردات الواقع التاريخى فى رواية كفاح طيبة ـ رغم إمكانية استغراب ذلك ـ ثقة منه فى مراجعه ومصادره التى اعتمد عليها "٢" وشكل منها مفردات زمكانيته التاريخية .

لكن هذه الثقة خانته فى مواضع كثيرة من الروايات الثلاثة ، تشكلت فيها مداخلات النقاد القادحة فى تصويره لزمكانية الأحداث التاريخية .

ولقد تتبع د . عبدالمحسن طه بدر فى كتابه : الرؤية والأداة : نجيب محفوظ ؛ مثالب الكاتب وهو بصدد رسم زمكانية الأحداث التاريخية فى رواياته الثلاثة السالفة الذكر ، لدرجة يطول معها ذكرها .

أيضا تتبعها كثير من النقاد، منهم: يحيى حقى ، د.أحمد هيكل، د.نصر عباس ، إلخ .

"١"- انظر : سليم حسن : الأدب المصرى القديم ، جـ١ ، فى القصص والحكم والتأملات والرسائل ، ص ١١٥ ، حيث ملخص القصة كالآتى : " أرسل ملك الهكسوس " أبوفيس " رسلا إلى طيبة " سقننرع " مدعيا أن جاموس البحر الذى يعيش فى بحيرة طيبة يقض مضجعه بسبب أصواته المزعجة التى تصل لقوتها إلى مقر جلالته " بصا الحجر " وأنه لذلك يأمر ملك طيبة بإبادة جاموس البحر الذى يسكن فى تلك البحيرة جميعه إن أراد أن يبقى حائزا لرضاه ..." .

"٢"- يروى أن أحد الأمراء ، فى العام الثانى لجلوس " بيبى " على العرش (تولى بيبى العرش وهو طفل صغير ، فى السادسة من عمره) " فكر فى إحراز قزم يهديه للملك الصغير ليضمه إلى لعبه الخشبية ، ولما سمع الملك الطفل عن هذا القزم سر سرورا عظيما ، وقد كان مجرد التفكير فيه ، يدخل لقلبه سرورا يصغر بجانبه سروره بالكنز العظيم الذى أتى إليه مع القزم " انظر : جيمس بيكى : مصر القديمة ، ترجمة : نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة،القاهرة، ب . ت ، ص ٦٨ .

ولقد تنوعت كل تلك المثالب التى ذكرها النقاد فى أمرين :

١ ـ عدم قدرة الكاتب على استيعاب زمكانية الماضى :

أول محاولة تمت فى هذا الصدد ، كانت من قبل أحمد أمين ، إبان أن تقدم نجيب محفوظ برواية رادوبيس لنيل جائزة مجمع اللغة العربية " مجمع فؤاد الأول سابقا " فى الرواية ، إذ لاحظ أن نجيب محفوظ يصر على معرفة المصريين فى عصر الأسرة الخامسة للعجلة الحربية وأنهم استخدموها على نطاق واسع "١" .

ثم توالت المحاولات بعد ، ليس فقط بهدف تبيان عدم قدرة المؤلف على استيعاب زمكانية الماضى ، ولكن بهدف إثبات فرضه لزمكانية الحاضر على زمكانية الماضى .

وللدكتور عبدالمحسن طه بدر النصيب الأوفر فى ذلك ، من ذلك ملاحظته على الدواوين الحكومية التى صورها الكاتب فى رواية عبث الأقدار ، من أنها " لا تختلف كثيرا عن الصور التى يقدمها الكتاب لدوارين الحكومة فى أدبنا المعاصر ، إلا أن مكاتب الحكومة فى مصر القديمة كانت أكثر دقة ونظاما من مكاتبنا فى هذه الأيام " "٢" ويؤكد ذلك بقوله : " ويجب أن تمحو من ذهنك بصورة كاملة صورة الكاتب المصرى المألوفة وهو يجلس أرضا مستندا على رجليه حين يكتب " "٣" . ويضيف " وإذا تابعنا صورة المقابلة بين زايا والمفتش فى الرواية ، فسنكتشف أن دواوين الحكومة كانت تحتفظ بسجلات بالغة الدقة عن الموظفين والعمال الذين يعملون فى بناء الهرم ، وأن خوفو قد وضع نظاما رائعا للتأمين على حياة العمال وأسرهم أيضا " "٤" . أيضا من ذلك ، ملاحظته الذكية لخطأ الكاتب فى جعل المصريين يتعاملون بالنقود الذهبية والفضية "٥" .

"١"- صبرى حافظ : نجيب محفوظ ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها ، مجلة الآداب ، بيروت ، ص ٤٣ .

"٢"- د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة : نجيب محفوظ ، ص ١٣٩ .

"٣"- المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

"٤"- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

"٥"- المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

٢- عدم قدرة الكاتب على استيعاب لغة الماضى :

يعترف الكاتب بذلك صراحة ، إذ يقول وهو بصدد حديثه عن أسلوب رواية عبث الأقدار " لكنني الآن أضحك على نفسى من أسلوب هذه الرواية ، إذ إننى كنت متشبعا وقتها بأنماط التعبيرات اللفظية الفخمة التى كنا نحفظها عن ظهر قلب ، ولم أدرك وقتها ضرورة خضوع وسيلة التعبير لطبيعة موضوع الرواية الذى أتناوله ، فكان الموضوع فرعونيا ، فيه نوع من الخيال التاريخى ، ولكنه يستخدم الألفاظ العربية الجزلة الفصيحة من أول الرواية إلى آخرها ومن ثم لازمها التنافر " "١" .

ولقد تتبع د . أحمد هيكل واحدة من تلك التعبيرات اللفظية الفخمة وهى "..شجاع لا يهاب الموت ..جسور لا يلوى على المخاطر" "٢" ، ورأى فيها أن التركيب " لا يلوى على" المشهور يضربالسياق ، بل يؤدى إلى المعنى المغاير تماما " فالمراد أنه لا يبالى بالمخاطر، وعبارة لا يلوى على المخاطر لا تؤدى هذا المعنى ، فيقال فلان " لايلوى على كذا " أى لا يميل إليه "٣".

والحق أننا لا نريد أن ندافع عن الكاتب فى تصويره لزمكانية الأحداث التاريخية فى تلك المرحلة ، فالأخطاء واضحة بينة ، ولكن ثمة ملحوظتين يجب تأكيدهما :

١ ـ أن نظرة على تواريخ كتابة الروايات الثلاثة السابقة ، تبين وضعها فى مسيرة إبداع الكاتب ، إذ إنها تمثل خطواته الأولى فى تلمس تخوم الفن الروائى ، الأمر الذى لم يتكرر خطوه فى مرحلته التالية بعد والتى مثلتها رواية العائش فى الحقيقة .

٢- أن نظرة على تقاليد كتابة الرواية التاريخية ، يمكن أن تساعد الكاتب فى الخروج من كثير مما وقع فيه من أخطاء ، بل تخرج الناقد أيضا مما وقع فيه من خطأ ، من عدم إلمامه بتلك التقاليد ومن ثم محاكمة الكاتب بخطئه .

"١"- نجيب محفوظ يتقدم الرواية فى مائة عام ، مجلة الكاتب العربى ، يوليو ١٩٧٠ م ، ص ٣٦ .

"٢"- نجيب محفوظ ، عبث الأقدار ، ص ١١٩ .

"٣"- د . أحمد هيكل: الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ، من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٧م ، ص ٢٦٧ .

فلا شك أن كتابة التاريخ ، تختلف كثيرا عن كتابة الرواية التاريخية ، والفرق بينهما يتمثل فى الفرق بين المؤرخ والروائى ، رغم اتفاق الاثنين فى خصوصية الرؤية للحدث التاريخى .

وإذا كان للمؤرخ تقاليده العلمية فى رؤية الحدث التاريخى ، فللروائى تقاليده الفنية فى رؤية الحدث التاريخى أيضا .

وأولى هذه التقاليد تتمثل فى أن تعامل الكاتب مع الحدث التاريخى لا يتم بالصرامة العلمية التى يتعامل بها المؤرخ .

فلا شك أن الرواية التاريخية " عمل فنى نقبل عليه مع الصفحة الأولى مدركين أننا نقرأ رواية ، كتبها روائى فنان .... ولم يكتبها مؤرخ .... وإذا كان كولريدج يرى أن الإحساس بالفن يبلغ مداه من المتعة مع الإيقاف الإرادى لعدم التصديق ، فإن سكوت حين بدأ فى وضع تقاليد الرواية التاريخية وتبعه كتاب مجيدون ، بلغ بالفن مداه ، فأقبل القارئ على الرواية التاريخية بإرادته على علمه أنها ليست تاريخا ، وهى تمتعه طوال فترة القراءة دونما حاجة للعودة إلى المراجع التاريخية كى يعرض ما يقرأه على ما ورد فيها من حقائق " "١".

وإذا كان بعض المؤرخين على صرامتهم العلمية ، قد سمحوا لأنفسهم أن يخلطوا التاريخ بالخيال فيما يشبه الرواية مثل " أكسينوفون " " عندما أراد أن يؤرخ لكورش ملك الفرس حيث لوحظ أن النظم السياسية والحربية التى ذكرها ليس لها أصل من التاريخ ، وأنها تمثل آراءه ، وقد خالف المؤرخ اليونانى التاريخ أيضا بأن جعل " كورش " يموت موتا طبيعيا ، على حين أثبت التاريخ أنه مات فى ميدان القتال وذلك ليجعله يوصى أصدقاءه بالحكمة والعدل والمحبة " "٢" .

إذا كان بعض المؤرخين يفعلون ذلك ، أفلا يصح للروائى أن يفعل ذلك أيضا ؟ .

"١"– السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، ص ٧ .

"٢" ـ د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٧م ، ص ٥٠١ .

لا شك أنه يصح ، ومما يؤكد ذلك أن شكسبير وغيره أجازوا فى " مسرحياتهم التاريخية أن يخالفوا سرد الحوادث التاريخية ، على علمهم بحقيقتها فى كثير من الحالات" "١".

من هنا تأتى قيمة رد نجيب محفوظ على الأستاذ أحمد أمين فى مداخلته السابقة عن استخدام المصريين للعجلة الحربية فى رواية رادوبيس وهى التى لم تكن معروفة فى الأسرة الخامسة حيث أبان للأستاذ أحمد أمين " أن معرفته بتاريخ مصر القديمة جيدة ، وأنه ما أراد بذكر العجلة الحربية فى هذه الفترة المتقدمة من تاريخ مصر ، إلا إضافة مظهر من مظاهر العظمة والجلال على الموكب الفرعونى فى مصر العظيمة فى هذه الفترة " "٢".

أيضا من تقاليد الرواية التاريخية "٣" تقديم نموذج لا يخلو من رومانسية ، ولقد فعلها سكوت فى جل رواياته ، ففى ويفرلى " يجوب البطل الأفاق ليعود بجيش عظيم ويركع على قدميه ، ويقبل يدى فلورا الحسناء ، وعندئذ تشكره الفتاة الساحرة فى كلمات رقيقة مختصرة ، وترثى لحاله ، وتعوضه عما لاقى من شقاء بابتسامة قصيرة رقيقة " "٤".

ولقد فات د . عبدالمحسن طه بدر هذا التقليد ، ومن ثم عاب على نجيب محفوظ قصة الغرام بين أحمس وابنة ملك الهكسوس حيث يقول "ولقد حاول المؤلف بقصة الغرام بين ابنة ملك الهكسوس وأحمس أن يخفف قليلا من هذه الألوان القاتمة ، وألا يجعل نصر

"١" ـ عباس محمود العقاد : التعريف بشكسبير ، المجموعة الكاملة ، م١٩ ، تراجم وسير – ٥ – دار الكتاب اللبنانى ، ط١ ، ١٩٨١م ، ص ١٥٦ .

"٢" ـ صبرى حافظ : نجيب محفوظ ، مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها ، ص ٤٣ .

"٣" ـ لن نسوق هنا كل تقاليد الرواية التاريخية ، فقط سوف نسوق التقليد الذى يدفع عن الكاتب نقيصة فى تصويره لزمكانية الأحداث التاريخية ، ومن يريد تتبع كل التقاليد ، فلينظر : التمهيد المعنون بدراسة فى تقاليد الرواية التاريخية ، فى رسالة السيد فضل فرج الله للماجستير والمعنونة بالرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، من ص ١ إلى ص ٤٩ .

"٤" ـ المرجع السابق ، ص ١٢ .

أحمس نصرا كاملا إلى هذه الدرجة ، لأن النصر فرض عليه الحرمان من حبه ، ولكن المحاولة لم تنجح ، لأن هذه القصة تبدو هامشية ومفروضة على الرواية " "١".

والحق أن من كل ما سبق يتضح لنا أن طريقة نجيب محفوظ فى تعامله مع زمكانية الأحداث التاريخية فى تلك المرحلة ، حيث يبدأ من التاريخ سواء أكان أحداثا حقيقية أم قصة أدبية مؤلفة ثم ينحى التاريخ جانبا ، " وتأخذ أساليبه الروائية فى تقديم عالم خاص بها، وتأخذ أدواته الفنية فى إبراز ومناقشة مجموعة من القضايا تشغله وتشغل جيله " "٢" – قد توافق التاريخ فى قليل من الأحيان وقد تخالفه فى الكثير .

المرحلة الثانية :

وتمثلها رواية العائش فى الحقيقة (١٩٨٥) . ويتمثل الزمن الخارجى لها فى الفترة الممتدة من ١٣٦٩-١٣٥٣ ق . م ، الأسرة الثامنة عشرة "٣" .

ولقد تخلص الكاتب فى هذه الرواية من جملة العيوب التى صاحبته فى المرحلة الأولى ، حيث تم له النجاح فى تمثيل المكان الجغرافى بمحتواه المادى والمعنوى على السواء ، وفى تمثيله للغة العصر ، وفى استعانته ببعض تقاليد كتابة الرواية التاريخية ، وخرطها فى عمله بسهولة ويسر ومن ثم تجلى الفرق بين المرحلتين فرقا فى نضج الكاتب الفنى .

هذا فضلا عن استخدامه لتكنيك حداثى هو تكنيك وجهة النظر ، إذ لم يشأ الكاتب لروايته أن تخرج على طريقة المرحلة الأولى ببناء زمنى خطى تتجه فيه خطوط الأحداث إلى الأمام ، ولكن شاء لها أن تخرج ببناء زمنى حداثى تتوازى فيه الخطوط ، ومن ثم استطاع عن طريق ذلك استنطاق (١٤ شخصية) هى كل الشخوص الرئيسية فى الرواية ، لتدلى بشهادتها ـ على حدة ـ عن الأحداث التى انخرطت فيها ، بعيدا عن تأثير الآخرين .

"١" ـ د . عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٩٨ .

"٢" ـ السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، ص ١٤٠ .

"٣"- جون ولسون : الحضارة المصرية ، ترجمة : د . أحمد فخرى ، ص ٩ .

وبنظرة سريعة إلى كيفية تصوير الكاتب لطبيعة المكان في الرواية ، وبمقارنة تلك بالصورة الحقيقية في الواقع كما تتضح في الهامش أسفل المتون ؛ يتأكد تمثيله لمحتوى المكان الجغرافي .

تبدأ معالم مدينة أخت آتون في الظهور مع بداية صفحات الرواية ، وقد اكتملت فيها المأساة وتحقق خرابها .

يصفها لنا مري مون ، قبل أن ينزل إليها من سفينته ، كالآتي :

"وذات أصيل مررنا بمدينة غريبة ، مدينة تطل من أركانها عظمة غابرة ، ويزحف الفناء بنهم على جنباتها وأشيائها ، مترامية بين النيل غربا ومحراب الجبل شرقا ، متعرية الأشجار ، خالية الطرقات ، مغلقة الأبواب والنوافذ كالجفون المسدلة ، لا تنبض بها حياة ولا تند عنها حركة ، يجثم فوقها الصمت وتخيم عليها الكآبة وتلوح في قسماتها إمارات الموت " "١" .

ثم بعد أن يهبط إليها ويسير فيها يصفها هكذا :

" سمح لي بدخول أخت آتون ..... مراكز الحراسة المتقاربة تمتد بطول شاطئها على النيل ، اخترقت نصف المدينة الشمالي ، ما بين المرسى وحتى قصر الملكة السجينة ..... اختفت أرض الشوارع العملاقة تحت ركام الأتربة ونثار أوراق الأشجار الجافة ، وخليط من الأخشاب التي نزعتها العواصف من النوافذ والأبواب ، البوابات الكبيرة مغلقة كالجفون المسدلة على أعين باكية ، وجفت الحدائق فتلاشت خضرتها وألوانها ، ولم يبق منها إلا جذوع خشنة ضامرة كالجثث المحنطة ، وجواسق متداعية وأسرار منهارة ، يخيم فوقها صمت ثقيل ، مكتوم الزفرات ، وفي الوسط مجموعة هائلة من الأنقاض هي ما تخلف عن معبد الإله الواحد المتهدم التي تجاوبت في أركانه أعذب الألحان المقدسة ..... كان الوقت عصرا ونحن نقبل على قصر الملكة في أقصى الشمال ، وقد تبدى شامخا بأبعاده ، مضيئا بحديقته الغناء ، حزينا بنوافذه المغلقة ... كان الخريف يتوسط عمره ، والفيضان محتفظا بفيض فتوته ، والماء ضاربا إلى الاحمرار الداكن ، فامتلأت منه بحيرة

"١"- نجيب محفوظ : العائش في الحقيقة ، ص ٣ .

القصر الصناعية "١".

والملاحظ من الوصف السابق ، أمران : "٢"

١ – أن المدينة تقع على شاطئ النيل بين الخضرة والصحراء .

٢ – أن بيوتها وشوارعها كانت في غاية من الجمال والروعة .

ولم يكتف الكاتب في وصفه السابق للمدينة ، بتمثيل المكان الحقيقي في الجغرافيا والمحتوى فقط ، ولكن أيضا في طريقة اللغة في التصوير، إذ تخلص من جملة العيوب التي صاحبته في المرحلة الأولى والتي تلخصت في " ظاهرتين بارزتين : الأولى منها هي التعميم والتقرير، والثانية تتمثل في المباشرة ، التي تكشف سيطرة المؤلف على الفعل والشخصية معا ، وتسيطر على الصيغتين معا بلاغة شكلية تنظر إلى جمال اللغة كغاية في ذاته ، كما أن المؤلف لا يعاني خلق لغته الخاصة ، ولكنه يلجأ إلى الصيغ الجاهزة المحفوظة التي يستمدها المؤلف من التراث العربي القديم " "٣".

ولقد عاني نجيب محفوظ في هذه الرواية لغة خاصة في السرد والحوار ، اقتربت كثيرا من استيعاب لغة إخناتون المستقاة أصلا من " أفكاره الدينية العميقة " "٤" ، ولقد ضربنا نموذجا فيما سبق للسرد ، ولنضرب نموذجا للحوار :

يروى بنتو طبيب إخناتون الخاص ، تجربته مع إخناتون بعد أن مات أخوه تحتمس :

"١"– نجيب محفوظ : العائش في الحقيقة ، ص ١٣١ .

"٢"– تستقطب صفات المدينة في كتب التاريخ في هذين الأمرين :

١ – " تكاد تتلالى مع شاطئ النيل ، ... ، تقع بين منطقة ضيقة من الأرض الخصبة على شاطئ النهر والصحراء الرملية خلفها ، فتمتد حتى سفح التلال " .

٢ – " كانت البيوت .. لعظماء الدولة ورجال البلاط على طراز صحي فاخر ، وقد استوفى وسائل الراحة والترف " .

سليم حسن ، مصر القديمة ، السيادة العالمية والتوحيد ، جـ٥ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م ، ص ٢٧٢ ، ٢٥٩ .

"٣" ـ د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٤٨ .

"٤" ـ سيريل ألدريد : إخناتون ، ترجمة : د. أحمد زهير أمين ، مراجعة : د . محمود ماهر طه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثاني ، العدد المئوي ، ١٩٩٢م ، ص ٧٥ .

"..... دار الصبى فى جميع أنحاء القصر يبحث عن شقيقه وقلبه يتقطع من الحزن ، وكلما رآنى رمانى بنظرة احتجاج ويقول :

- تركت أخى للموت !

ونظر إلى أبيه وقال معاتبا :

- عندما أصير فرعون سأقتل الموت !

وسألنى بحرارة :

- ألا يمكن أن يرجع تحتمس يوما واحدا ؟ !

فقلت له :

- صل للآلهة التى أنقذت روحك ، أما الموت فلا رجعة منه ، وكلنا سنموت ....

فسألنى بحدة :

- لماذا ؟

فقلت له ملاطفا :

- ردد الأغنية التى كنت تترنم بها مع أخيك الراحل :

أولئك الذين يتحدث الناس بكلامهم

أين ديارهم الآن ؟

كأنها لم تكن

امرح حتى تنسى قلبك

فإن أوزوريس لا يسمع العويل

ولا ينقذ الصراخ إنسانا من عالم الأموات "١".

والملاحظ من تصوير الكاتب للغة السابقة ، أن الكاتب استغلها للتعبير عن مكنون المكان فى السرد وعن مكنون النفوس فى الحوار، ومن ثم صارت اللغة والأحداث والشخوص جنبا إلى جنب بوصفها إرهاصا لما سيحدث من نبوءة .

"١" ـ نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص ١٢١ ، ١٢٢ .

أيضا مما أدركه الكاتب من توفيق فى هذه الرواية ، يتمثل فى خرطه لبعض تقاليد الرواية التاريخية ، بسهولة ويسر ، فلقد استطاع الكاتب عن طريق خلقه لشخصية غير تاريخية ، هى شخصية مرى مون أن يربط بين شخوص الرواية ، مستنطقا إياها ، بسهولة ويسر ، لتدلى كل منها بشهادتها على ما انخرطت فيه من أحداث على عادة التحقيق الصحفى فى أيامنا المعاصرة .

أيضا استخدم الكاتب تقليدا آخر من تقاليد كتابة الرواية التاريخية ، هو استخدام التضليل والمفاجأة والمصادفة والشخصيات الغامضة والمتنكرة "١" ، ولولاه لما استطاع إدارة الصراع بين الكهنة وإخناتون ، بالدرامية التى تمت وأدت إلى نهاية عصره .

والحق أن ثمة ملحوظة ، يجب التأكيد عليها ، لنقل زمكانية الأحداث التاريخية ، إذ لابد من توافر شرطين - فضلا عن رؤية الكاتب - :

١ - حتمية استيعاب الزمان والمكان التاريخيين ومحتواهما جيدا .

٢ - حتمية استيعاب تقاليد كتابة الرواية التاريخية .

"١" - السيد فضل فرج الله : الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، ص ٨

ثانيا : ـ توظيف زمكانية الأحداث التاريخية بوصفها إطارا غير محدد التاريخ :-

ويتم فيه إغفال أية إشارات زمنية داخل النص الروائي يمكن أن تحيل إلى أي زمن خارج الرواية ، يضع زمكانية الرواية في تاريخ محدد قاطع .

ولقد تم توظيف ذلك في مثل الروايات التالية : أولاد حارتنا ـ ملحمة الحرافيش ـ ليالي ألف ليلة – أمام العرش – رحلة ابن فطومة .

والملاحظ أن ذلك تم في الروايات التي أراد لها الكاتب أن تقوم على أساس من الترميز مثل : أولاد حارتنا – ملحمة الحرافيش ، هذا وإن اعتمدت على الواقع ، حيث يقوم الكاتب بتضمين " ذلك الواقع ما يجعله يتجاوز واقعيته إلى الدلالة على التجريد " "١".

أيضا تم ذلك في الروايات التي وظفت التراث توظيفا كليا مثل : ليالي ألف ليلة التي وظف الكاتب فيها ألف ليلة وليلة ، وأمام العرش التي وظف الكاتب فيها التاريخ العام من لدن مينا حتى أنور السادات ، ورحلة ابن فطومة التي وظف فيها الكاتب رحلة ابن بطوطة.

وهذه الروايات وإن اعتمدت أيضا على واقع تراثي محدد المعالم ، فقد انطلقت مع الكاتب ليفجر بها " رموزا ودلالات تتجاوز وجودها الواقعي إلى الكشف عن قضايا نفسية وفكرية أكثر شمولا من الواقع المحدد " "٢" .

والحق أن تتبع دلالة إغفال الكاتب للإشارات الزمنية في النص الروائي التي يمكن أن تحيل إلى تاريخ محدد خارج الرواية في الروايات السالفة الذكر ، ضرب من الخروج على منهجية البحث في الاكتفاء بالنموذج الدال ، وتفصيل موضعي مخل ، لا سيما والدلالات في الروايات السابقة تتقاطر متماثلة في مضمونها العام ، وإن اختلفت في التفاصيل ، لذا

"١"- د . عبدالحميد القط : دراسات في الأدب العربي المعاصر ، الرواية والقصة القصيرة ، عبدالحليم عبدالله ـ السحار ـ نجيب محفوظ ، دار المعارف ، ط١، ١٩٨٢ م ، ص ١٦٩ .

"٢"- د . عبدالقادر القط : في الأدب العربي الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٨ م ، ص ٢٠٣ .

سوف نقوم بذكر دلالة ذلك ـ إجمالا ـ في كل رواية مما سبق ، ماعدا فى أولاد حارتنا التى ارتضيناها نموذجا للدراسة ؛ فسوف يتم دراسة دلالة ذلك بالتفصيل.

ففى ملحمة الحرافيش ، كان لصنع أسطورة عاشور الناجى وما تتبعها من سمو وقداسة وخلق معتقدات ؛ أثر فى إغفال أية إشارات زمنية فى الرواية ، يمكن أن تحيل إلى تاريخ خارجى ، فكما جاء عاشور من الخلاء وكما اختفى فيه ، كان لابد لأسطورته أن تظل معلقة دون تحديد فى الخلاء أيضا .

وفى ليالى ألف ليلة استتبع توظيف زمكانية الليالى العربية المنطبقة مع زمكانية الرواية إلى حد كبير ؛ إغفال زمن يحيل إلى تاريخ خارج الرواية ، حتى تتلاءم زمكانية الرواية – توظيفا ـ مع زمكانية الليالى العربية ، التى ربما تلخصها إلى حد كبير الصيغة المشهورة "كان ياما كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ".

وفى أمام العرش ، استتبعت المحاكمة التخييلية التى صنعها الكاتب لقادة التاريخ من لدن مينا حتى أنور السادات ؛ إغفال الزمن الخارجى حيث بناء المكان والزمان مصنوع فى عالم الخيال ، هكذا " انعقدت المحكمة بكامل هيئتها المقدسة فى قاعة العدل بجدرانها العالية المنقوشة بالرموز الإلهية وسقفها المذهب ، تسبح فى سمائه أحلام البشر ، أوزوريس فى الصدر على عرشه الذهبى ، إلى يمينه إيزيس على عرشها ، وإلى يساره حورس على عرشه ، وعلى مبعدة يسيرة من قدميه تربع تحوت كاتب الآلهة مسندا إلى ساقيه المشتبكتين الكتاب الجامع ، وعلى جانبى القاعة صفت الكراسى المكسوة بقشرة من الذهب الخالص ، تنتظر من سيكتب لهم الخلاص من القادمين" "١" .

وفى رحلة ابن فطومة ـ وإن كان ابن بطوطة قد حدد أزمنة خارجية لرحلته ـ فإن الكاتب لم يشأ لأبن فطومة أن يفعل ذلك ، حتى يمكن إدخال الرواية فى معين الرمز ، ومن ثم تخرج الرحلة من حيز الزمان والمكان المحددين إلى حيز المطلق ، ومن ثم تتعدد دلالاتها وتتشكل فى وجوه عدة ، فمثلا يمكن فهمها على أساس أنها رحلة فى النفس

"١"– نجيب محفوظ : أمام العرش ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م ، ص ٥

الإنسانية أو على أساس أنها رحلة فى البحث وراء المطلق أو علـى أسـاس أنهـا تنقل بين النظم الاجتماعية المختلفة بين الأمم ، إلخ .

وفى رواية أولاد حارتنا نجد ـ تفصيلا ـ أن لبناء الزمان والمكـان ، تميز واضـح فـى الخفاء ، على خلاف ما هو واضح فى الظهور ، فـى بنـاء الشخـوص والأحـداث ، والتـى يمكن ـ بداية ـ تمييزها ، والوقوف على كثير من معطياتها التراثية .

فحين نجد الكاتب يبدأ روايته ، مؤكدا على زمنين : زمن قديم لم يشاهده ، لكـن سـمع به عن طريق الرواة ، وزمن شاهده وعايشه وعاصره ، فإنه يمكننا أن نتساءل : ما موقـع هذا الزمن الذى شاهده الكاتب أو الذى لم يشاهده ، من تواريخ الأيام والشهور والسنين؟.

لم يحدد الكاتب فى ذلك زمنا معينـا ، وربمـا كـان مقتنعـا عـدم تحديـد الزمـن الـذى لـم يشاهده الكاتب والذى سمع به عن طريق الرواة ، لشبهة أن الرواة لـم يفعلـوا ذلـك ، ولكـن ماحجته فى عدم تحديد الزمن الذى شاهده وعايشه وعاصره ؟ .

ولم يكتف الكاتب ، بعدم تحديده لزمن يحيل إلى الخارج ، لكن له مراوغات شتى فى إخفائه ، منتشرة طوال الرواية ، لايحيد عن استخدامها ، بوصفها تيمات زمنية ، لا تحمـل أبعادا خارجيـة ، مثل : اليوم والليلـة والفجر والمسـاء والظهـر والعصـر وفصـول السـنة والأعوام مجهولة التاريخ ، وبعض أعمار البشر المصـاحبين للأحـداث ، وهـى وحـدات لا تضع الأحداث من السنين والأيام بقدر ما تفيد زمنا داخليا "يؤكد النص على إيقاعيته" "١" .

وأمثلة ذلك كثيرة : فحدث دعوة الجبلاوى لأولاده ، ليكلف أحدهم وهو أدهم بـإدارة الوقف ، من أهم أحداث الرواية ، منسوب فى الزمن إلى يوم " ويومـا دعـا الواقـف أبنـاءه إلى مجلسه بالبهو التحتانى المتصل بسلاملك الحديقة ، وجاء الأبناء جميعا .....إلخ" "٢" .

ونسبة الزمن إلى الأيام فى الرواية كثيرة ، " ووقف أدهم يوما ينظر إلى ظله الملقـى على الممشى بين الورود ، فإذا بظل جديد يمتد .... إلخ " "٣" "ويوما تفجر الأب عن ثـورة

"١"- فريد الزاهى ، الحكاية والمتخيل السردى ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١م ، ص ٨ .

"٢"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ١١ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ١٩ .

جديدة كانت ضحيتها تلك المرة ، امرأة .... إلخ " "١" وفى حديث عرفة لحنش يطمئنه "سنعود يوما لننتصر .... إلخ " "٢" .

وربما يجمع اليوم فيصير أياما غير محددة أيضا ، مثل " كنت تتبع أمك فى تلك الأيام وأنت غلام .... إلخ " "٣" من حديث المرأة المقتعدة الأرض لعرفة ، ومثل " وشهدت الأيام التالية للزواج فى حياة رفاعة .... إلخ " "٤" ، ومثل " أيام وليال مرت .. إلخ " "٥" .

وربما يحدد عدد الأيام " ومضت أربعون يوما فى هدوء فالتأمت الجراح ..إلخ "٦"، ويسمى هذا قطعا L'elipse حيث يلتجئ الروائيون التقليديون فى كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة ، دون الإشارة بشىء إليها ، ويكتفى عادة بالقول مثلا : ومرت سنتان أو انقضى زمن طويل ، فعاد البطل من غيبته " "٧" .

وكذلك ينسب الزمن إلى الليلة فى كثير من الأحيان ، مثل ماكان من ميلاد همام وقدرى ونسبته فى الزمن إلى ذات ليلة " وذات ليلة استيقظ أدهم على تأوهات عميقة ولبث بين النوم واليقظة حتى تبين صوت أميمة وهى تتوجع هاتفة : آه ياظهرى.آه يابطنى" "٨" .

وقد ينسب الزمن إلى أحد فصول السنة ، ليستمر الكاتب فى إبهامه للزمن " ولم تفلح زفرات الخريف الرطبية فى تلطيف هذا الجو المشحون بالنوايا الدموية " "٩" .

وتحدثنا سيزا قاسم أن الزمن بهذا الشكل له إيقاع فلكى ، فالنهار والليل وفصول السنة

"١"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٢٥ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٥٤١ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ٥٤٠ .

"٤"- المصدر السابق ، ص ٢٦١ .

"٥"- المصدر السابق ، ص ٣٤١ .

"٦"- المصدر السابق ، ص ٤٤٦ .

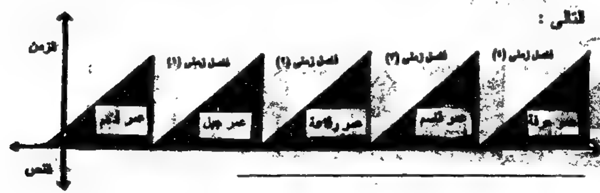
"٧"- G., Genette, Fugures III , (Seuil , 1976) , P. 130 .

"٨"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٦٣ .

"٩"- المصدر السابق ، ص ١٤٤ .

والمواسم ألصق بالشخصيات من التاريخ والنتيجة ، وهذا البعد الزمني ، أقرب إلى المفهوم البدائي للزمن ، الذي يقوم على تنظيم السنة وتقسيم النهار ، ويسمى هذا المفهوم للزمن بالمفهوم الدائري للزمن "١" . وقد ينسب الزمن إلى تاريخ مجهول ليؤكد الإبهام " وفي تواريخ متقاربة ، ودع الحياة ، أدهم فأميمة ثم إدريس "٢" . على أننا قد نجد بعض التواريخ المحددة الأرقام ، ولكنها لا تفيد بعدا زمنيا خارجيا ، كل ما كان من هجرة شافعي النجار وعودة عشرين عاما أو يزيد ، وربما تحدد ذلك ليقف الكاتب به على عمر رفاعة ساعة عودته إلى الحارة : هجرتنا عشرين عاما أو يزيد ، وبلغه من عمر "٣" وهذا ما يعرف بالخلاصة sommaire التي " تعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل " "٤" .

وبرغم تعمد الكاتب إخفاء الأبعاد الزمنية الخارجية ، فإنه يمكن استشراف وتحديد مجموعة من الحدود الزمنية الفاصلة والمتزايدة ، على امتداد الرواية ، لكنها في الحقيقة لن تضيف أي بعد زمني خارجي ، بقدر ما سوف تضيفه من تفهم لطبيعة التفاعلات الزمنية داخل الرواية. ابعد الافتتاحية ، يطالعنا الزمن ، الذي امتد ليستغرق حكاية الجبلاوي مع أبنائه ، في الفصل المعنون بأدهم ، وبعد ذلك تتوالى الأزمان التي استغرقت كلا من أحداث جبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، في الفصول المعنونة بأسمائهم على النحو التالي :



"١" - د . سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٥١ .

"٢" - نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ١١٢ .

"٣" - المصدر السابق ، ص ٢١٩.

"٤" - G., Genette, Figures III , (Seuil , 1976)., P. 130 .

ويتضح مما سبق ، أن الزمن تراكمى ، أى حاصل جمع ، فالزمن الكلى للرواية ، عبارة عن حاصل جمع زمن أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، وبالإضافة إلى التراكمية فى الزمن ، نجد التكرارية أيضا ، مما يدفعنا إلى أن نصفه بأنه زمن كونى أو فلكى " وهو إيقاع الزمن فى الطبيعة ويتميز بصفة خاصة بالتكرارية واللانهائية ، وهذا المفهوم من المفاهيم التى تسود الأساطير ، خاصة أساطير الخصب التى ترمز إلى أبدية الحياة وتجددها " "١" .

كذلك نجد أن هناك مجموعة من الأزمنة الفاصلة ، بين زمن كل ابن من أبناء الحارة وزمن الأخر ، فهناك زمن فاصل بين أدهم وجبل وزمن فاصل بين جبل ورفاعة وهكذا .... هذه الفواصل الزمنية تمثل فترات سيادة الناظر والفتوات ، والتى حدث فيها التحول من سقوط قيم ابن إلى صعود قيم ابن آخر ، مثلا من سقوط قيم جبل إلى صعود قيم رفاعة .... وهكذا .... وهذه الفواصل الزمنية ، تمثل فترات توقف لسيادة قيم أبناء الحارة ، وهذا شيء طبيعى " فالتتابع الزمنى لا يمكن تحطيمه ، دون أن يجرف فى حطامه كل ما سيحل محله " "٢" .

وللكاتب فى حديثه عن تلك الفواصل الزمنية وعن كيفية حدوث التحول ، طرق مختلفة ، فتارة يلجأ إلى الخلاصة sommaire ويدخل فى قلب الموضوع مباشرة ، ملخصا ماحدث ، وكأننا نعرفه ، مثلما انتقل من قصة جبل وما حققه من قيم ، إلى محاولة رفاعة ترسيخ قيم جديدة ضد عراقيل الفتونة ، قائلا على لسان شافعى النجار : " ذهب جبل وعهده الحلو ، وجاء زنفل أجحمه الله ، فتوتنا ، وهو علينا لا لنا ، يلتهم أرزاقنا ويفتك بمن يشكو " "٣" "ونجد الكاتب هنا ، يكتفى باللمحة والتلخيص ، فلم يحدثنا عن زمن مجيئ زنفل ليتولى سيادة الحارة . لكنه حدثنا بشيء من الاقتصاد عن زمن فترة التوقف بين نهاية أدهم وبداية جبل " ولما أغلق الأب بابه ، واعتزل الدنيا ، احتذى الناظر مثاله الطيب

"١"- د. سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، ص ٥٠ .

"٢"- أ . م . فورستر . أركان القصة ، ترجمة كمال عياد ، ص ٥٤ .

"٣"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٢١٤ .

حينا ، ثم لعب الطمع بقلبه فنزع إلى الاستئثار بالريع ، بدأ بالمغالطة في الحساب والتقطير في الأرزاق ، ثم قبض يده قبضاً مطمئنا إلى حماية فتوة الحارة ، الذى اشتراه ، ولم يجد الناس بدا من ممارسة أحقر الأعمال ، وتكاثف عددهم ، فزاد فقرهم ، وغرقوا في البؤس والقذارة " "١" .

وتارة يتوقف الكاتب تماما ، عن إيراد أى حدث يدل على زمن معين ، لكنه يذكر الأثر ، مثل الفاصل الزمنى بين قصة رفاعة وقاسم ، حيث يدخل مباشرة في صلب الموضوع متحدثا عن الوضع المزرى الذى تعيش فيه الحارة " لم يكد يتغير شىء في الحارة ، الأقدام ما زالت عارية ، تطبع آثارها الغليظة على التراب ، والذباب مازال يلهو بين الزبالة والأعين .... إلخ " "٢" .

هنا نستشعر زمنا لحدوث التحول ، لكن لا وجود له نصيا في كلمات ، فالتحول تم ضمنيا ، لكننا ما نكاد نصل إلى الفاصل الزمنى بين قاسم وعرفة ، والذى حدث فيه التحول من انهيار قيم قاسم إلى مجيئ قيم عرفة ، حتى يحدثنا الكاتب بشىء من التفصيل عما حدث ، وربما يرجع ذلك ـ في نظرنا ـ إلى أنه شهد هذه الفترة الأخيرة ، ولم يسمع عنها من الرواة ، مثلما كان في الفترات السابقة ، وهنا نلمس زمنا واضحا " كيف آل الأمر بنا إلى هذا الحال ؟ أين قاسم والحارة الواحدة والوقف المبذول لخير الجميع ؟ وماذا جاء بهذا الناظر الجشع وهؤلاء الفتوات المجانين ؟ ستسمع حول الجوزة الدائرة في الغرز بين الحسرات والضحكات أن صادق خلف قاسم على النظارة ، فسار سيرته وأن قوما رأوا أن حسن أحق منه بالنظارة لقرابته من قاسم ، ولأنه الرجل الذى قتل الفتوات وأنهم حرضوا حسن على رفع نبوته الذى لا يقاوم ، فأبى أن يعود بالحارة إلى عهد الفتونة ، لكن الحارة كانت قد انقسمت على نفسها ، ومضى أناس في آل جبل ، وآل رفاعة ، يجاهرون بما كانوا يضمرون ، ولما رحل صادق عن الدنيا ، أسفرت الرغبات المكبوتة عن وجهها الشائه ، ونظراتها العدوانية ، واستيقظت النبابيت بعد رقاد ، وسال الدم في كل

"١"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ١١٦ ، ١١٧ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٣٠٩ .

حي على حده ، وبين كل حي وآخر ، حتى قتل الناظر نفسه ، في إحدى المعارك ، وأفلت الزمام ، وولد الأمن والسلام ، فلم يجد الناس بدا من إعادة آخر ذرية الناظر رفعت إلى النظارة التي يتقاتل الطامعون عليها ، هكذا عاد الناظر قدرى إلى النظارة ، وانقلبت الأحياء إلى عصبيتها القديمة ، وإذا كل حي يسيطر عليه فتوة " "١" .

ويمكن أن نستشرف من خلال القراءة المتأنية ، زمن الفترة بين قاسم وعرفة ، ذلك أن عم شكرون وهو والد عواطف ، زوجة عرفة ، كان قد شهد الأحداث على عهد قاسم ، وظل ينادي بعودة عهده ، حتى تسبب السنطورى في قتله ، تقول عواطف لعرفة : " غير أن طول عمره من دواعي حزنه في الحياة ، إذ إنه كان ممن شهدوا الأحداث على عهد قاسم" "٢" ولنا أن نتخيل ما يمكن أن يعمره بشر في الحياة ، حتى نحكم على الفاصل الزمني بين قاسم وعرفة ، اللهم إلا إذا كان شكرون يشابه الجبلاوى في عمره ، وهذا ما لم يتضح من السياق الروائي ، مثلما اتضح مع الجبلاوى .

على أنه يمكن معرفة ، مدى ما يقدر أن يعمره إنسان في هذه البيئة ، التي يعيش فيها شكرون ، ففي الحوار الدائر ، بين عواطف وعرفة عن الجبلاوى ، يتضح لنا ، أن أقصى ما يمكن أن يعمره إنسان ، في بيئتهم - وبقدرة الإله - هو مائة وخمسون عاما .

" هل سمعت عن واقف يعبث العابثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكنا ؟

- فقالت ببساطة : إنه الكبر !

- فقال بارتياب : لم أسمع عن معمر عاش طول هذا العمر .

- يقال إنه يوجد رجل في سوق المقطم ، جاوز المائة والخمسين من العمر ، وربك قادر على كل شيء ...." "٣" .

فهل يحق لنا أن نتخيل أن الزمن بين قاسم وعرفة يدور حول هذا الرقم ؟ .

"١"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٤٤٨ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٤٤٦ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ٤٨٣ .

ويمكن الاستدلال أيضا ، على مدة الزمن الذى يفصل بين رفاعة وقاسم من شخصيتين : شخصية المعلم يحيي وشخصية أم حمروش ، فالمعلم يحيى عاش قبل قاسم بزمن ، وكان من آل رفاعة .

"وإذا بعم زكريا يقول لقاسم :

- المعلم يحيى كان من حارتنا ، ومن حى رفاعة .

فنظر قاسم إلى يحيى وتساءل :

- لماذا تركت حارتنا ياعمى ؟

فأجاب زكريا قائلا :

- غضب عليه فتوة رفاعة منذ عهد بعيد فآثر الهجرة" "١" .

وبرغم أن الكاتب لم يحدد زمن ذلك العهد البعيد ، فإنه يمكن استشرافه .

وربما تقرب أم حمروش ، تصورنا عن مدة الزمن ، الذى يفصل قاسم عن رفاعة ، حيث شاهدت رفاعة ، وهى شابة ، ولنا أن نتصور مدته فى حدود ما وقفنا عليه من طبيعة عمر البشر ، فى تلك الحارة ، لا سيما وأم حمروش قد شاهدت قاسم فى نهاية انتصاراته " اقترب منها محييا ، فردت التحية بالدعاء ، فسألها :

- من أمى ؟

فأجابت بصوت كخشخشة الأوراق الجافة :

- أم حمروش .

- أهلا بأمنا جميعا ، كيف هان عليك أن تهجرى حارتنا ؟

- أطيب المكان ما يوجد فيه ابنى ، ثم كالمستدركة ، والبعد عن الفتوات غنيمة ، ثم تشجعت بابتسامة فقالت :

- رأيت رفاعة وأنا شابة !

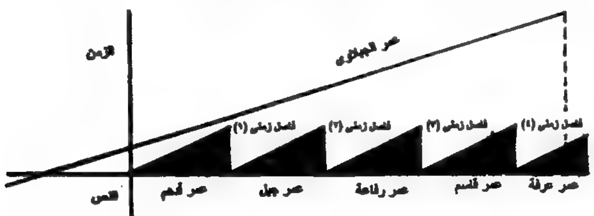
- سألها باهتمام : حقا .

"١"- نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٣١٤ .

– نعم وحياتك ، كان لطيفا جميلا ، ولكن لم يجر لـي فـي خـاطر ، أنـه سيكون عنـوان حي ، وحكاية من حكايات الرباب "١" .

أما الفاصل بين جبل وأدهم ، وجبل ورفاعة ، فلن نستطيع أن نذهب بعيدا في تحديده .

ولعل من المفيد أن ندرس بالتفصيل ، عمر الجبلاوي ، علنا نستطيع تفهم طبيعة الزمن الخارجي في أولاد حارتنا ، فالجبلاوي هذا " لغز من الألغاز ، عمر فوق ما يطمع إنسان أو يتصور ، حتى ضـرب المثل بطول عمره " "٢" ، وهو أصل الحارة وبقدرته وجدت وبحضوره توالت الأجيال حتى عرفة ، الذي تسبب في موته ، أي أنـه عـاش من زمن أدهم إلى زمن عرفة ، مرورا بأزمنة جبل ورفاعة وقاسم ، بالإضافة إلى الفاصل الزمني الذي تحدثنا عنه بين كل ابن من أبناء الحارة والآخر .



ولنا أن نتساءل : هل يمكن لبشر أن يعيش كل هذا العمر ؟ ولنا أن نستنتج أن الزمن في أولاد حارتنا طبيعة تكثيفية رامزة ، فالكاتب " يقف على مسافة بعيدة من مدى بصره ويحاول في لقطة شاملة أن يحيط علما ، لا بالمكـان فحسب ، بل بالزمـان برمته أيضـا ، وهذا الطموح الأسطوري ، يجعل واقعيته الحديثة ، ذات مـذاق ميتافيزيقي واضـح ، على أن الزمن الروائي ، لا يمكن أن يتطابق مع الزمن الخارجي الأبدي بطبيعة الحال " "٣" .

"١"– نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، ص ٤٠٩ ، ٤١٠ .

"٢"– المصدر السابق ، ص ٥ .

"٣"– د . صلاح فضل ، شفرات النص ، ص ٥٢.

وبعد ، فماذا أفاد الكاتب من عدم تحديد أزمنة تربط أحداث الرواية بخارجها ؟ وماذا أفاد من تحديد بعض الأزمنة ، للأحداث الداخلية في الرواية ؟ وما علاقة ذلك بالمادة التراثية المشكلة من الكتب السماوية الثلاثة : التوراة والإنجيل والقرآن ؟ .

ربما أفاد – في نظرنا – في جعل زمن أولاد حارتنا الخارجي مشاعا بين الأزمنة الخارجية ، ومن ثم أصبح زمنها " زمان الحياة التي يبدو فيها النظام الأبدى حاضرا في كل حين "[٦٩] وبذلك أمكن إحلالها في أى زمن وقراءتها على أساس من المزامنة ، لاسيما والمادة التراثية المشكلة لأولاد حارتنا ، وهي الكتب السماوية الثلاثة ، يمكن إحلالها وقراءتها في أى زمن

٦٩- عبدالرحمن أبو عوف : الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩١م ، ص٢٠ .

المبحث الثاني : توظيف زمكانية البيئات الشعبية .

جعل نجيب محفوظ زمكانية البيئة الشعبية "ترسم القفص الهيكلي للعمل "١" الروائي، في معظم أعماله ، سواء أتم ذلك على المستوى الواقعي ، مثل : زقاق المدق ، وخان الخليلي ، أم على المستوى الرمزي ، مثل : أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش .

ولا فرق في نظرنا بين هذه وتلك في تعاملهما مع البيئة الشعبية ، اللهم فقط في تحديد الزمكانية وقيدها من الإطلاق ، فزمكانية زقاق المدق وخان الخليلي محددة في زمنها الخارجي ومكانها الجغرافي "٢" ، أما زمكانية أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش ، فغير محددة ، لا في زمنها الخارجي ، ولا في مكانها الجغرافي .

ولزمكانية البيئة الشعبية سمات خاصة ، تختلف عن أية زمكانات لبيئات أخرى ، في المكان وفي الزمان ، في المكان بوصفه طبيعة جغرافية " وخاصية محلية داخلية ملموسة""٣" ، ومعمارا خاصا ومفردات حياتية ، وفي الزمان بوصفه " فكرة هندسية غير منظورة " "٤" وفضاء دالا ، على ما تزخر به زمكانية البيئة الشعبية من موروث خاص بالعادات والتقاليد والسلوك والتصور .

وسوف يتم دراسة زمكانية البيئة الشعبية من خلال النظر عبر المحورين السابقين :

"١"- أندريه ميكيل : الفن الروائي عند نجيب محفوظ ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. أحمد درويش في مجموعة مقالاته المترجمة عن الفرنسية لاندريه ميكيل - ريجيس بلاشير - بيير جورجان ، تحت عنوان : رؤية فرنسية للأدب العربي ، سلسلة كتابات نقدية (١٨) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٣م ، ص ١٥٠ .

"٢"- تحدد الزمن الخارجي لرواية زقاق المدق في الفترة الممتدة بين ١٩٤٤ ، ١٩٤٥م ، وتحدد مكانها الجغرافي في الحدود المكانية لزقاق المدق ، كذلك تحدد الزمن الخارجي لرواية خان الخليلي في الفترة المحددة من أول سبتمبر ١٩٤١م حتى نهاية أغسطس ١٩٤٢م ، وتحدد مكانها الجغرافي في الحدود المكانية لخان الخليلي .

"٣"- د. جمال حمدان : شخصية مصر ، دراسة في عبقرية المكان ، كتاب الهلال ، ع ٥٠٩ ، مايو ١٩٩٣ ، ص ١٥ .

"٤"- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

أولا : توظيف المكان الشعبي بوصفه طبيعة جغرافية :

ما نحب تأكيده – أولا – " أن عنصر المكان ، يلعب أهمية أساسية في تحديد أبعاد العمل الروائي ، إذا استطاع الكاتب أن يوجد توحدا واتصالا وثيقا بينه وبين باقي عناصر العمل كلها ، خاصة عنصر الشخصية في الدرجة الأولى ، حيث إن الحيز المكاني الذي تتحرك فيه الشخوص والأحداث هو بمثابة العامل المهم في بلورة معالم تلك الأحداث والشخوص بما تضفيه على عنصر الشخصية ، خاصة من سمات تتعلق بالرقعة المكانية ذاتها، ومن هنا فإن الشخصية ، تبدو أكثر منطقية وقبولا من حيث ارتباطها أو انفصالها عن المكان، باعتباره أحد العوامل التي يرتكز الكاتب عليها لتحديد هوية أحداثه وفكرته " "١" .

لذا فإن حديثنا عن البيئة المكانية الشعبية ، سوف يتم من خلال رصد العلاقة بين معالمها الأساسية وبين طبيعة الصراع .

وما نحب تأكيده – ثانيا – أن ليس كل مكان في روايات الكاتب ، يعتبر ذا صفة تراثية شعبية ، ولكن الذي يعتبر بهذه الصفة ، هي تلك الأماكن التي اشتهرت بهذا سلفا خارج نطاق الرواية ، نتيجة لتاريخها العريق الضارب بجذوره في تربة الماضي .

وهذه الأماكن لا تتعدى " تلك الإطار الذي يمثله حي سيدنا الحسين أو على وجه التحديد ، تلك المنطقة التي تقع في ظلال سيدنا الحسين ، داخل متاهات الأزقة مثل : خان الخليلي وزقاق المدق ، وما يتفجر منها أحيانا من شوارع الحي الرئيسية مثل السكة الجديدة والصنادقية " "٢" والأزهر وجوهر القائد والحرنفش وأمير الجيوش ، فضلا عن بين القصرين و قصر الشوق والسكرية .... إلخ .

ولقد جعل نجيب محفوظ من بعض هذه الأماكن – فضلا عن تصويرها – عناوين خمس روايات هي : خان الخليلي – زقاق المدق – بين القصرين – قصر الشوق – السكرية ، ربما زيادة في حرصه على تأكيد نسبة عمله إليها .

"١"– د. نصر عباس : الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ ، ص ٣٢٤ .

"٢"– أندريه ميكل : الفن الروائي عند نجيب محفوظ ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. أحمد درويش ، ص ١٤٨ .

هذا فضلا عن تصويره لبعض الأماكن الأخرى ، ذوات الصفة التراثية الشعبية ، مثل : باب النصر - الجمالية - درب قرمز - بيت القاضى - حارة الوطاويط ... إلخ ، والتى انتشرت فى عدد من رواياته الأخرى بطريقة ثانوية ، مثل : بداية ونهاية والمرايا وحكايات حارتنا .

وسوف نتتبع تلك المعالم الأساسية للبيئة المكانية الشعبية فى متن الصفحات التالية مع سوق بعض الصفات المعبرة عن حقيقة تلك المعالم فى الهوامش أسفل الصفحات .

ينقسم المكان الشعبى بوصفه طبيعة جغرافية ، كما تبدى فى روايات الكاتب ، إلى عدة معالم أساسية ، يمكن رؤيتها جيدا ، عبر المناظير التالية : الحدود - البيوت - الطرق - أماكن الترفيه - أماكن العبادات .

وهذه الأماكن لا شك أنها ليست جزرا مكانية منعزلة عن بعضها ، لكنها متداخلة معا فى بناء عضوى واحد ، رغم تقسيماتها المختلفة ، مثل أجزاء الجسم الإنسانى ، عبر تقسيماتها المختلفة واتصالها الواحد .

ولقد اختط نجيب محفوظ من حيز فضاء المكان الشعبى حدوداً واضحة المعالم ، بنفس وصفها الطبيعى ، تنوعت بين الشارع والحى والحارة والدرب والزقاق والعطفة .

والأمثلة فى ذلك كثيرة ، نذكر من مثل الشوارع : بين القصرين ، وقصر الشوق والسكرية ، ومن مثل الأحياء : خان الخليلى والأزهر والحسين ، ومن مثل الحارات : حارة الوطاويط ، ومن مثل الدروب : درب قرمز ، ومن مثل الأزقة : زقاق المدق ، ومن مثل العطوف : عطفة الصنادقية .

ولقد اشتملت تلك الحدود المكانية على بقية ما اشتهرت به البيئة الشعبية من معالم مثل: البيوت والطرق وأماكن الترفيه وأماكن العبادات ، والأمثلة فى ذلك كثيرة أيضا ، فمن مثل البيوت : بيت السيد أحمد عبدالجواد فى الثلاثية بمشرابياته التراثية ، ومن مثل الطرق : طريق الصنادقية، وطريق خان جعفر، ومن مثل أماكن الترفيه :- القهوة - قهوة المعلم كرشة فى زقاق المدق، وقهوة أحمد عبده فى الثلاثية ، وقهوة الزهرة فى خان الخليلى، ومن مثل أماكن العبادات: المساجد والتكايا ، ومن مثل المساجد : الحسين وقلاوون وبرقوق ، ومن مثل التكايا : تكية عمر قبو قرمز .

وسوف أذكر عدة أمثلة تصور طبيعة تلك المعالم في روايات الكاتب .

يبدأ نجيب محفوظ في تحديده لحيز فضاء زقاق المدق باستهلال هكذا :

" كان من تحف العهود الغابرة .. تألق يوما في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري ، أي قاهرة أعني ؟ الفاطمية ؟ المماليك والسلاطين ؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار ، ولكنه على أية حال أثر ، وأثر نفيس ، كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادقية ، تلك العطفة التاريخية " "١" .

ثم يتعمق في تركيز تحديده أكثر ، هكذا :

" ... أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة ، له باب على الصنادقية ، ثم يصعد صعودا في غير انتظام ، تحف بجانب منه دكان وقهوة وفرن وتحف بالجانب الآخر دكان ووكالة ، ثم ينتهي سريعا – كما انتهى مجده الغابر – ببيتين متلاصقين ، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة "٢" .

وفي وصفه لحيز فضاء خان الخليلي ، يبدو من منظور أرضي هكذا :

" انتهى إلى ميدان الأزهر ، واتجه إلى خان الخليلي يتسمت هدفه الجديد ، فعبر عطفة ضيقة إلى الحي المنشود ، حيث رأى عن كثب العمارات الجديدة ، تمتد ذات اليمين وذات الشمال ، تفصل بينهما طرقات وممرات لا تحصى ، فكأنها تكنات هائلة ، يضل فيها البصر ، وشاهد فيما حوله(مقاهي)عامرة ودكاكين متباينة – ما بين دكان طعمية

"١"– نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٥ .

يصف لنا الدكتور فتحي محمد مصيلحي في كتابه : تطور العاصمة المصرية والقاهرة الكبرى ، تجربة التعمير المصرية من ٤٠٠ ق.م إلى ٢٠٠٠م ، طبع بدار المدينة المنورة ، ط١ ، ١٩٨٨ م ، ص ٤٤٩ ؛ معالم هذه المناطق الشعبية ، بطريقة لا يختلف عنها الكاتب – كثيرا – هكذا : " كانت حالة هذه المناطق القديمة جيدة ، فالكثير من طرقها الرئيسية ، كانت مرصوفة بالأحجار الجيرية ، وكثير جدا من بيوتها ، حسنة المنظر بنقوشها القديمة الخالدة ، وتكثر بها الخدمات والمنافع والأسبلة والخدمات التجارية ، لكن تدهورت بفعل مجموعة من الظروف " .

"٢"– نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٥ .

ودكان تحف وجواهر – ورأى تيارات من الخلق لا تنقطع "[١]" ...

ومن منظور علوي ، يبدو هكذا :

" ... واستطاع أن يتبين معالم الحي من عل فرأى أن العمارات شيدت على أضلاع مربع كبير المساحة ، وأقيمت في مساحة المربع التي تحيط بها العمارات مربعات صغيرة من الحوانيت ، تلتف بها الممرات الضيقة ، فكانت نوافذ العمارات وشرفاتها الأمامية تطل على أسطح الحوانيت ... فكان الناظر من إحدى النوافذ الأمامية يرى مربعا كبيرا من العمارات ، ينظر هو من نقطة في أحد أضلاعه ويرى في أسفله مربعات كثيرة من أسطح الحوانيت ، تخترقها شبكة معقدة من الممرات والطرقات ويرى فوقها وراء ذلك مئذنة الحسين في علوها السامق تبارك ما حولها "[٢]" .

وزيادة في تبئير زاوية الرؤية ، يصف لنا الكاتب قهوة المعلم كرشة هكذا :

" هي حجرة مربعة الشكل ، في حكم البالية ، ولكنها على عفائها تزدان جدرانها بالأرابيسك ، فليس لها من مطارح المجد إلا تاريخها وعدة أرائك تحيط بها "[٣]" .

"١"– نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٧ .

"٢"– المصدر السابق ، ص ١١ . يؤكد د. فتحي محمد مصيلحي ، في كتابه ، تطور العاصمة المصرية والقاهرة الكبرى ، تجربة التعمير المصرية من ٤٠٠٠ ق.م إلى ٢٠٠٠م ، ص ٤٤٩ ، السمات التي ذكرها الكاتب في وصفه لزقاق المدق وخان الخليلي في أمرين : ١– "ضيق الشوارع والحارات وتعرجها رغم احتواء سطوحها وانحناءاتها ، وهذا الضيق المعول على الظل في هذه البيئة الحارة .

٢– تتميز مباني هذه المناطق بارتفاعاتها التي تتراوح بين ثلاثة وخمسة طوابق رغم ضيق الشوارع والحارات مما يقلل من إمكانيات الإضاءة والتهوية" .

"٣"– نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٧ . يؤكد لنا شاهد عيان ما أورده الكاتب في وصفه الزقاق وقهوة المعلم كرشة "الزقاق كائن والقهوة يعرفه كل من يسكن حي الأزهر ... وقد زرته عدة مرات ، مرة في شهر رمضان ، بعد الإفطار مباشرة وتمكنت أن أجد مكانا في هذه الغرفة التي كانت قهوة المعلم كرشة ، وأخذت وأنا أشرب الشاي أتأمل تهاويل الأرابيسك التي وقف عندها نجيب محفوظ في افتتاحية قصته ، وسرت فيه مرة أخرى في طريقه الصاعدة ، حتى هذا الفراغ الكبير الذي ينبع منه " . انظر : توفيق حنا : زقاق المدق ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة ، ع ٢٩ ، أغسطس ١٩٥٦م .

وفي الزيارة المختلسة للسيدة أمينة إلى الحسين ، هي وابنها الصغير كمال ، تبدو كثير من المعالم الأساسية المشكلة لحيز فضاء البيئة الشعبية "١" ، هكذا :

" ولاحت وهي تجرعتبة الباب الخارجي إلى الطريق .. وهي تتعرض لأعين الناس الذين عرفتهم من عهد بعيد من وراء خصاص المشربية ، عم حسنين الحلاق ودرويش بائع الفول والفولي اللبان وبيومي الشربتلي وأبوسريع صاحب المقلى .. عبرا الطريق إلى درب قرمز لأنه وإن يكن أقصر الطرق إلى جامع الحسين إلا أنه كان لا يمر - كطريق النحاسين - بدكان السيد ، فضلا عن خلوه من الدكاكين .. التفتت صوب المشربية فرأت شبحي ابنتيها وراء ضلفة منها بينما رفعت ضلفة أخرى عن وجهي ياسين وفهمي الباسمين ... جدت في السير.... يقطعان الدرب المقفر..... نحو الدنيا التي يتراءى لها درب من دروبها وميدان من ميادينها وغرائب من مبانيها ..... تسأل كمال عما يصادفها في طريقها من مشاهد وأبنية وأماكن ، والغلام يحدثها .... فهذا قبو قرمز المشهور الذي يجب - قبل الدخول فيه - تلاوة الفاتحة ، وقاية من العفاريت التي تسكنه ، وهذا ميدان بيت القاضي بأشجاره الباسقة وكان يسميه ميدان " نقن الباشا " مطلقا عليه اسم الزهر الذي يعلو أشجاره أو يسميه أحيانا أخرى " ميدان سنجري " ساحبا عليه اسم بائع الشيكولاتة التركي ، أما هذا البناء الكبير فهو قسم الجمالية ، ومع أن الغلام لم يجد به ما يستحق اهتمامه سوى السيف المدلى من وسط الديدبان إلا أن الأم ألقت عليه نظرة ..... حتى بلغا مدرسة خان جعفر الأولية ، التي قضى بها عاما قبل التحاقه بمدرسة خليل أغا الابتدائية ، فأشار إلى شرفتها الأثرية ..... ثم أومأ إلى دكان تحت الشرفة مباشرة ...... انعطفا بعد ذلك إلى طريق خان جعفر فلاح لهما عن بعد جانب من المنظر الخارجي لجامع الحسين ، يتوسطه شباك عظيم الرقعة محلى بالزخارف العربية ، وتعلوه فوق سور السطح شرفات متراصة كأسنة الرماح ..... مضت تقارن بين المنظر الذي تقترب منه ...... وبين الصورة التي خلقها خيالها له مستعينا في خلقه بنماذج من الجوامع التي في متناول بصرها كجامع قلاوون وبرقوق ..... دارا حول الجامع حتى الباب الأخضر .... راحت تلتهم

"١"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ .

بأعين شبقة مستطلعة ، جدرانه وسقفه وعمده وأبسطته ونجفه ومنبره ومحاريبه .....
ولما وجدت نفسها مرغمة على مغادرة المسجد ، انتزعت نفسها منه انتزاعا ....ودعاها كمال إلى مشاهدة مدرسته فمضيا إليها في نهاية شارع الحسين ووقفا عندها مليا .... فاقترح عليها أن يسيرا في السكة الجديدة حتى الغورية " "١" .

وفي حكايات حارتنا يبدو عالم التكية بغموضه الأسر ، هكذا :

" يروق لي اللعب في الساحة بين القبور والتكية ، ومثل جميع الأطفال أرنو إلى أشجار التوت بحديقة التكية ، أوراقها الخضر هي ينابيع الخضرة الوحيدة في حارتنا ، وثمارها السود مثار الأشواق في قلوبنا الغضة ، وهاهي التكية مثل قلعة صغيرة تحدق بها الحديقة ، بوابتها مغلقة عابسة ، دائما مغلقة والنوافذ مغلقة فالمبنى كله غارق في البعد والانطواء والعزلة ، تمتد أيدينا إلى السور كما تمتد إلى القمر " "٢" .

ويتضح من خلال الأوصاف السابقة ، للطبيعة الجغرافية للبيئة الشعبية في المتون / الرواية ، والهوامش / الواقع ؛ جملة حقائق شكلت حيز فضاء البيئة الشعبية بين الرواية والواقع .

١- تدهور الحال الحاضر بعد تألق عابر .

٢- محاولة غزوه بالمدنية الحديثة .

٣- طرقه كثيرة ومتشابكة وربما تكون صاعدة أو هابطة لكنها مبلطة بصفائح الحجارة

٤- وجوده منحصر بين جدران مغلقة ربما تكون ثلاثة أو ربما تكون أربعة .

٥- به دكاكين متباينة وأفران ووكالات وربما عمائر مستحدثة .

٦- بيوته متلاصقة ومكونة من عدة طوابق ، ربما تكون ثلاثة .

٧- به أماكن للعبادات تبارك ما حولها .

وبناء على ماسبق فإن المؤكد هو اعتماد الكاتب في رسمه للمكان الروائي على تتبع مفردات المكان الحقيقي - ذاتا وصفات - ولا غرابة في ذلك ، فتلك عادة الكتابة الواقعية،

"١"- انظر ملحق هذه الرسالة ، حيث توجد خريطة القاهرة المعزية ، تبين أهم هذه المعالم .

"٢"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٣ .

التى ألزم الكاتب بها نفسه فى تلك المرحلة من الإبداع ، والتى " تعتمد على التزام الدقة والتفصيل فى وصف المكان "(١) الحقيقى .

وإذا كان نجيب محفوظ ، قد صور معالم تلك الأماكن الشعبية فى الروايات التى ذكرناها آنفا ، بذاتها وصفاتها - تاريخا زمنيا واسما مكانيا ؛ فهو فى روايتى : أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش ؛ قد صورها بصفاتها فقط ، والتى تعتمد على تحديد الملامح العامة لزمكانية البيئة الشعبية من مثل : طريقة تسمية الأماكن والعمران وتصويرها دون تحديد لزمكانية صارمة .

والحق أن الحدود المكانية فى روايتى أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش قد تغيمت إلى حد كبير ، كذلك الحدود الزمنية ، إذ يصعب نسبتهما إلى واقع أو زمان خارجيين ، يضع الرواية فى الواقع والسنين .

فإذا كان ثمة وجود فى الروايتين لأماكن مثل الحسين والدراسة والجمالية والغورية والقلعة والدرب الأحمر وكفر الزغارى والعطوف والمبيضة وحارة الوطاويط وصحراء المقطم وصحراء المماليك ودوامة الشيخ ... إلخ ؛ فإن هذا الوجود لم يشكل الصورة الأساسية للمكان مثلما كان الحال فى روايات الكاتب الواقعية ، بقدر ما شكل الإطار ، الذى يحفظ للصورة الأساسية تماسكها .

والذى شكل الصورة الأساسية - فى نظرنا - أماكن مثل ، البيت الكبير - الخلاء - الحارة - التكية - القبو - الممر - الزاوية - السبيل - الجبل - السور العتيق - الفناء - الحوض - الكتاب - الميدان - الساحة - القبور .

ولنتتبع توضيح ذلك فى أحد الروايتين وليكن فى أولاد حارتنا ، إذ سرعان ما نرى أن المعالم الأساسية لحدود المكان قد استقطبت فى صورة حارة غارقة فى الصحراء يحيط بها الخلاء من كل جانب يتوسطها البيت الكبير الذى يقبع وراء الأسوار ، غارقا فى الصمت ، وعلى يمين البيت الكبير نجد بيت الناظر ، وعلى اليسار نجد بيت الفتوة ، وتترامى أمام البيت الكبير ، بيوت الوقف فى صفين يشكلان أحياء ثلاثة ، هى ترتيبا :

---

(١)- د. حامد أبو حمد : نجيب محفوظ والرواية العالمية ، مجلة القاهرة ، ع١٠٧ ، ١٥ أغسطس ١٩٩٠م ، ص ٢٨ .

جبل ورفاعة وقاسم .

لكننا لا نعدم إطارا يحدد تخوم هذه الصورة ، ويعمل بشكل ثانوى ، تمثله أسماء الأماكن التالية : الجمالية ، الدراسة ، كفر الزغارى ، المبيضة ، حارة الوطاويط ... إلخ .

ويستمر الكاتب طيلة الرواية مركزا أحداثها وشخوصها فى حيز مكانى ضيق ثابت ، تشكله الصورة الأساسية للمكان الروائى بإطارها المحدود ، وكأن حيز زقاق المدق أو خان الخليلى أو بين القصرين أو قصر الشوق أو السكرية ، ما زال جاثما .

وتخلصا من بعدى الضيق والثبات للمكان الروائى - الذى يعتبر سوق المقطم على قربه منهم منفى لكثير من الشخصيات - حاول الكاتب بطريقة الوصف أن يوهم باتساع المكان وتنوعه ولنضرب لذلك مثلا بالبيت الكبير ومثلا بالحارة .

فلقد أخبرنا الكاتب فى الافتتاحية ، أن البيت الكبير ، يقع على رأس الحارة من ناحيتها المتصلة بالصحراء ، وأن البيت الكبير له باب ضخم به تمساح محنط مركب فى أعلاه ، وأن صحراء المقطم تحيط بسوره الكبير ، وأن رءوس أشجار التوت والجميز والنخيل تكتنفه ، وأن نوافذ البيت مغلقة لا تنم عن أى أثر للحياة .

وكان يمكن أن يستمر الكاتب فى وصفه للبيت الكبير وأن يأتى عليه دفعة واحدة فى الافتتاحية ، لكنه قدم لنا بقية الصفات تقطيرا فى كل فصل تال ، ففى فصل أدهم نرى أن البيت الكبير نصفه الغربى حديقة ، ونصفه الشرقى مكون من أدوار ثلاثة ، وبهو تحتانى متصل بسلاملك الحديقة ، وأن البهو توارت جدرانه العالية وراء ستائر وطنافس ، وأن على أرضه بساطا فارسيا ، وأن هنالك منظرة واقعة إلى يمين باب البيت الكبير ، بها مقعد ناظر الوقف ، وأن هنالك خلوة متصلة بمخدع الجبلاوى ، بها الحجة فى مجلد ضخم ، وأن باب الخلوة الصغيرة فى نهاية الجدار الأيسر ، وأنه باب مغلق دائما ، لكن مفتاحه مودع فى صندوق فضى صغير فى درج الحوامة القريب من الفراش ، أما المجلد الضخم فعلى ترابيزة فى الخلوة الضيقة ، وأن البيت الكبير به ممشى به عريشة ياسمين متجهة إلى السلاملك ، وفى فصل عرفه نرى أن بيت الناظر يشبه بيت الجبلاوى ، وأنه أقيم فى مكان حجرة الوقف القديمة .

وربما تكون هذه الطريقة فى الوصف مستقاة من طريقة القرآن الكريم فى الوصف ، حيث لم يقدم القرآن الكريم ، وصفه للشيء دفعةً واحدة ، بل استمر ذلك على امتداد السور جميعها ، من ذلك مثلا وصفه للجنة "١" ووصفه للنار - إلخ .

ولقد أخبرنا الكاتب ، فى الافتتاحية ، أيضا ، أن الحارة تعرف باسم الجبلاوى ، وأنها أصل مصر أم الدنيا وأن ما قبلها كان خلاء خربا ، ثم يعود فى فصل أدهم ويخبرنا أنها امتداد لصحراء المقطم ، الذى يربض فى الأفق ، وأن بها مكانا يسمى الجمالية ، بدأت زفة أدهم من أقصاه ، وأن بها أماكن أخرى سارت بها زفة أدهم أيضا ، هى العطوف وكفر الزغارى والمبيضة ، وفى فصل جبل نرى أن بيوت الوقف تقع فى خطين متقابلين ، يصنعان الحارة ، يبدأ الخطان من خط يقع أمام البيت الكبير ، ويمتدان طولا فى اتجاه الجمالية ، ونرى أيضا أن هذه الحارة هى أطول حارة فى المنطقة ، وأن أكثر بيوتها ربوع ، كما فى حى آل حمدان ، وأن الأكواخ كثيرة فى منتصفها حتى الجمالية ، وأن بيت الناظر على رأس الصف الأيمن من المساكن ، وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبالته ، وأن البقعة التى بنى فيها أدهم كوخه تقع فى قمة الحارة ، وأن قهوة حمدان تتوسط حى حمدان بين الربوع ، وفى فصل عرفة نرى أن حديقة بيت الفتوة لها باب مفتوح على الخلاء ، وفى فصل قاسم نرى أن الحارة تتكون من أحياء ثلاثة متتابعة كالآتى :

جبل - رفاعة - قاسم .

ولقد اقتربت هذه الأماكن بتكثيفها وتثبيتها - بدرجة كبيرة - من التجريد ، الذى ابتعد بها عن المعانى المحددة سلفا - تحديد الأماكن الشعبية فى الروايات الواقعية - لتقترب في دلالتها السطحية والعميقة معا مما رمى إليه الكاتب من ترميز فى الروايتين ، سواء أكان ذلك بشكله الميتافيزيقى الدينى فى أولاد حارتنا أم بشكله الميتافيزيقى الشعبى

"١"- تتابعت صفات الجنة - تقطيرا - فى السور المتعددة ، من مثل ما يلى : " مثل الجنة التى وعد المتقون فيها أنهار من ماء غير آسن ، وأنهار من لبن لم يتغير طعمه ، وأنهار من خمر لذة للشاربين ، وأنهار من عسل مصفى ولهم فيها من كل الثمرات " سورة محمد ، آية ١٥ . - " والذين آمنوا وعملوا الصالحات سندخلهم جنات تجرى من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا ، لهم فيها أزواج مطهرة وندخلهم ظلا ظليلا " سورة النساء ، آية ٥٧ .. إلخ .

في ملحمة الحرافيش .

والحق أن الكاتب قد أقام مفارقة بين تثبيته للمكان في أولاد حارتنا على النحو التالي :

١- في تثبيت المكان تثبيت للبيئة وتثبيت للظروف ، ومن ثم تغييب الاحتكاكات والمؤثرات الخارجية ، وبقاء التفاعل في طريقة ردود الأفعال إن اعتبرنا أن في التثبيت فعل ، وردود الأفعال تمثلت فيما فعله كل من جبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، فبرغم عدم اختلاف الفعل بصفة عامة في كل حالة منهم والمتمثل في ظلم الفتوات ، رأينا أن ردود الأفعال لم تكن واحدة في طريقة الرد ومحتواه ، وبذلك استطاع الكاتب أن يظهر أنواعاً مختلفة في مقابلة الفعل تنوعت في بعدها التراثي بين شدة جبل وسماحة رفاعة ووسطية قاسم وفي بعدها المعاصر في دهاء عرفة .

٢- في تثبيت المكان ، تحقق الموازاة التراثية في جزئية منها ، هي جزئية الاستقطاب المكاني ، فرغم تعدد رقعة الأرض في التراث الديني بين الأديان الثلاثة ، إلا أنها - في مجملها - لا يمكن إخراجها عن التحديد والثبات ، فالجزيرة العربية بجوار فلسطين بجوار مصر ، ورغم أنها - في تفصيلها - لا تحقق الموازاة التراثية ، فالبيت الكبير لا علاقة له - مكانيا - بالسماء أو بالعرش ، والحارة لا علاقة لها - مكانيا - بالعالم الكبير ، وحارة الجرابيع لا علاقة لها - مكانيا - مع مكة ، كما حاول كثير من النقاد التشفير بذلك "١" .

٣- في تثبيت المكان ما يركز الذهن والتصور على عناصر أخرى ، قصد الكاتب إبراز حركتها مثل الأحداث والشخوص والصراع ، والتي شكلت - في نظرنا - أهمية الرواية .

وتنسحب أهمية تثبيت المكان أيضا على الروايات الواقعية ، فضلا عن ملحمة الحرافيش التي تدور في نفس اتجاه سير أولاد حارتنا .

١- انظر : د. محمد يحيى ومعتز شكري : الطريق إلى نوبل ١٩٨٨ عبر حارة نجيب محفوظ ، ص ٣٤-٤٠ ، - عبد الحميد كشك : المكان في قراءة على أولاد حارتنا ، ص ٩٤-٩٧ .

ففى زقاق المدق ، استغل الكاتب الطبيعة المكانية الثابتة والمحدودة فى إقامة الصراع الروائى على أساسها ، سواء أتم ذلك بالتفصيل المكانى، حيث وضعت المبانى فى مقابلة أسهمت فى مقابلات الرواية ، فنافذة حميدة فى مقابلة عباس الحلو ثم بعد ذلك فى مقابلة رضوان الحسينى ثم بعد ذلك فى مقابلة إبراهيم فرحات ؛ أم سواء أتم ذلك بالإجمال المكانى ، حيث وضع الزقاق فى مقابلة العالم وحربه الثانية ، التى استطاعت أن تنال من زقاق ، لم يستطع توالى العقود أن ينال منه .

وفى خان الخليلى تم وضع الخان أيضا - فى مجمله - فى مقابلة مع الحرب العالمية الثانية - وفى تفصيله - شكلت المبانى طبيعة الصراع ، شباك أحمد عاكف فى مواجهة شباك نوال ، ثم بعد ذلك شباك رشدى عاكف فى مواجهة شباك نوال .

وفى الثلاثية نجد أن هيمنة المكان بثباته ومحدوديته ، لا خلاف عليها فى تشكيل حركة الرواية ، بل إن الانتقال فى المكان وإن تم من بين القصرين إلى قصر الشوق ثم إلى السكرية ، فهو مربوط بالتثبيت فى حد ذاته ، حيث إن فى تثبيت المكان ، تأثير " فى أخلاق وعادات الشخصيات التى تتحرك على أرضيه ومستوى المواقف التى تحدث فى إطاره واتجاه الصراع الذى يدور داخله "[١]" ، وهو ما تبدى فى الروايات الثلاثة .

وفى ملحمة الحرافيش شكلت تيمة الحارات بوضعها المكانى ، لب الصراع الذى انبنت عليه تيمة أخرى ، هى تيمة الفتونة ، وبذلك استطاع الكاتب أن يحرك أحفاد عاشور الناجى ، جيلا وراء جيل ، فى مقابلة معا ، تتسم بالأفقية ، وإن كانوا فى الأصل يتتابعون - دواليك - تتابعا رأسيا .

والحق أن الكاتب قد أفاد من توظيفه لزمكانية البيئة الشعبية فى أعماله بطريقتين :

الأولى : تسجيلية ، حيث استطاع الكاتب أن ينتج عن طريقها خمس روايات هى : زقاق المدق - خان الخليلى - الثلاثية .

الثانية : ترميزية ، حيث استطاع الكاتب أن ينتج عن طريقها روايتين هما : أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش .

"١"- د. عبدالفتاح عثمان : بناء الرواية ، دراسة فى الرواية المصرية ، ص ٥٩.

ثانيا :- توظيف المكان الشعبى بوصفه فضاء دالا :-

يتميز المكان الشعبى - فضلا عن طبيعته الجغرافية المنظورة - بمحتوى آخر دلالى يعبر عن طبيعته غير المنظورة ، إذ تنخرط فيه وبه مجموعة من موروث العادات والتقاليد الشعبية وموروث الأدب الشعبى ، تصور طبيعة ناسه ، فى كيفية تصورهم لمفردات بيئتهم الشعبية ، وفى طريقة تعاملهم معها .

وذلك لأن المكان بصفة عامة ليس " مجرد محتوى جغرافى أو موقع ، وإنما هو علاقة تقوم بينه وبين الإنسان "١". يعضد منها كون المكان متصلا " بمفهوم الذاكرة والامتداد والتصور والخيال "٢" ، الذى يجعله " خبرة نفسية وروحية وتاريخية "٣" ، ومن ثم تتحول " معايشتنا له إلى عملية تتجاوز قدرتنا الواعية لتتوغل فى لا شعورنا "٤" ؛ فما بالنا بالمكان الشعبى وقد انبنى البشر فيه مع الحجارة ؟ .

وسوف نتتبع المكان الشعبى بوصفه فضاء دالا من خلال تتبعنا لمدلوليه السابقين والمتمثلين فى موروث العادات والتقاليد ، وموروث الأدب الشعبى .

١- موروث العادات والتقاليد الشعبية :-

ثمة ملحوظتان يجب تأكيدهما - بداية - :

أولا - أن معرفتنا بموروث العادات والتقاليد وإن كان ليس من صميم تخصص النقد الفنى - إذ إنه من صميم تخصص علم الاجتماع - فهو من الضرورة بمكان ، إذ لو تم الوقوف على كنهه استطعنا " أن نرى الأثر الأدبى بوضوح أجلى وعرفنا ما الذى نعالجه معرفة أحسن ، وتقدمنا إلى تقويمه ونحن أكثر ثقة بأنفسنا " "٥" .

"١"- د. عبدالحميد إبراهيم : ندوة قضية المكان فى الأدب والفن ، مجلة الثقافة الجديدة ، ع١١ ، يوليو ١٩٨٦م ، ص٤٣ .

"٢"- د. شاكر عبدالحميد : المصدر السابق ، ص ٤٤ .

"٣"- ماهر شفيق فريد : المصدر السابق ، ص ٥١ .

"٤"- د. سيزا قاسم : المكان ودلالته ، مجلة ألف ، القاهرة ، ع ٦ ، ربيع ١٩٨٦م ، ص ٧٩ .

"٥"- ديفيد ديتش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد حافظ نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م ، ص ٥٥٧ .

ثانيا – أن ما سوف نسوقه من أمثلة لموروث العادات والتقاليد ، وإن مثل أهم سمة ظاهرة –عيانا – لزمكانية البيئة الشعبية المعاصرة ، فهو يضرب بجذوره في عمق التاريخ، بمعنى أنه لم يتكون بين يوم وليلة في البيئة الشعبية المعاصرة ، ولكنه تكون رويدا رويدا على مر الأجيال ، حتى بدا في صورته الحاضرة والمعاصرة التي اشتهرت بها الزمكانية الشعبية "١" .

ولقد وظف نجيب محفوظ موروث العادات والتقاليد الشعبية – خرطا– في صلب نسيج رواياته التي تناولت بيئات شعبية، سواء أتم ذلك بطريقة تسجيلية أم بطريقة ترميزية.

وتمثل هذا في ذلك الحشد الفائق من صور الفتونة "٢"، والضرب بالنبابيت "٣"، وقراءة الكف "٤" والفنجان "٥" والغيب "٦" والتعاويذ "٧" والطالع "٨" والبخت والأطر"٩" وفتح الكوتشينة "١٠" والمندل "١١" ، ونبين زين أبين "١٢" ، ووشوشة الدكر ورمى

"١"- من يريد تتبع العادات والتقاليد المتواترة بعد ، في فضاء البيئة الشعبية ، في أصولها التراثية فلينظر : وليم نظير : العادات المصرية بين الأمس واليوم ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب . ت .

"٢"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٩٦ ، ملحمة الحرافيش ، ص ٣٥٨ ، عصر الحب ، ص ٨ .

"٣"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٠٤ .

"٤"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٧ ، ص ٧٨ .

"٥"-نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٩٠ .

"٦"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٠٩ ، السراب ، ص ٩٠ .

"٧"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٢٤ .

"٨"- نجيب محفوظ : الطريق ، ص ٢٠ .

"٩"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٢٤ .

"١٠"- المصدر السابق ، ص ٧٧ .

"١١"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٦٧ .

"١٢"- المصدر السابق ، نفس الصفحة .

الحجـــر"١" وضـــرب الودع "٢" ، والسحر "٣" ، وحفلات الزار والكودية والأسياد "٤" ورؤية العفاريت وتحضير الأرواح ومؤاخاة الجان "٥" ، وزيارة الأضرحة والقبور "٦" ، وبخاصـة ضريـح السيدة "٧" والحسين "٨" ، والعلاج من المس بـالطب الشــعبى "٩" ، والرقى والبخور "١٠" ، والأحجبـة علـى الصـدور"١١" والوصفات البلدى "١٢"وكرامـات الأولياء "١٣" والطيرة والحسد "١٤" ومجالس الذكر "١٥" على الطريقة الصوفية "١٦" ،

"١"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٤٥٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ٢٣ ، ٢٤ ، ١٢٢ .

"٣"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٦٥ .

"٤"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٨ ، خان الخليلي ، ص ١٠٩ .

"٥"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤١٩ ، قلب الليل ، ص ١٥ ، بين القصرين ، ص ٧ ، ص ٦٣ ، وحكايات حارتنا ، ص ١٤ ، ص ١٥٧ ، والباقي من الزمن ساعة ، ص ١٦٧ .

"٦"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٧٥ ، الباقي من الزمن ساعة ، ص ٧٨ .

"٧"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ١٤٤ ، ص ١٤٥ ، ص ١٤٦ .

"٨"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ١٦٠ ، ص ١٦١ ، ص ١٦٢ ، ص ١٦٣ .

"٩"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٨٢ ، ص ١٤٠ .

"١٠"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ١١٥ .

"١١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ١٨٩ ، بين القصرين ، ص ٣٨ .

"١٢"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٩٧ .

"١٣"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٩٣ ، ملحمة الحرافيش ، ص ٩٩ .

"١٤"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٠٢ .

"١٥"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ١٦٥ .

"١٦"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ١٣ .

والشاذلية"١" ومصارعة الديوك "٢"، وعملية الختان "٣"، وشبح التمساح المحنط فوق الباب"٤"وأكل الفسيخ والبصل فى شم النسيم"٥"وألعاب الحواة والقره جوز"٦" والمولد"٧"، والكتاب "٨" ، والسبيل "٩" ، وما ارتبط فى الذهن الشعبى عن رؤية ليلة القدر"١٠" .

والملاحظ من جملة الاستدعاءات السابقة ، كما بدت فى الشكل رقم (٢) .

١- أنها وردت (١٢٠ مرة) ، انظر جدول رقم ٩ ، ص ٣٨)

٢- أنها وردت فى (٢٢ رواية) دون (١٣ رواية)

٣- أن زيادة نسبة وجودها تمت فى الروايات التى انخرطت فى بيئات شعبية سواء أتم تصويرها بذاتها أم بصفاتها ، وسواء أبنيت على التسجيل أم على الترميز ، مثل الروايات التالية : حكايات حارتنا (١٥ مرة) ، ملحمة الحرافيش (١١ مرة) ، بين القصرين (١١ مرة) ، أولاد حارتنا (١٠ مرات) ، قصر الشوق (١٠ مرات) ، السكرية (٨ مرات) ، خان الخليلى (٨ مرات) ، زقاق المدق (٧ مرات) ، ليالى ألف ليلة (٧ مرات) ، الباقى من الزمن ساعة (٧ مرات) .

٤- أن عدم وجودها ، تم فى الروايات التى اتكأت على تصوير بيئات غير شعبية مثل : القاهرة الجديدة ، السمان والخريف ، الشحاذ ، ثرثرة فوق النيل ، ميرامار ، الحب

"١"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ١١٥ .

"٢"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٣٨٨ ، ص ٣٩٤ .

"٣"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١١ .

"٤"- المصدر السابق ، ص ٩٠ .

"٥"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، ص ٩ .

"٦"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٦٧ .

"٧"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ١٩٠ .

"٨"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٧ ، ص ١٦ ، ص ٢٦ ، ص ٢٧ .

"٩"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ١٥ .

"١٠"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٢٣٦ ، حديث الصباح والمساء ، ص ١٧٩ .

تمثيل نسبة الاستدعاء بالقسمة على (١٠)

١	عبث الأقدار
٢	رادوبيس
٣	كفاح طيبة
٤	القاهرة الجديدة
٥	خان الخليلي
٦	زقاق المدق
٧	السراب
٨	بداية ونهاية
٩	بين القصرين
١٠	قصر الشوق
١١	السكرية
١٢	أولاد حارتنا
١٣	اللص والكلاب
١٤	السمان والخريف
١٥	الطريق
١٦	الشحاذ
١٧	ثرثرة فوق النيل
١٨	ميرامار
١٩	المرايا
٢٠	الحب تحت المطر
٢١	الكرنك
٢٢	حكايات حارتنا
٢٣	قلب الليل
٢٤	حضرة المحترم
٢٥	ملحمة الحرافيش
٢٦	عصر الحب
٢٧	أفراح القبة
٢٨	ليالي ألف ليلة
٢٩	الباقي من الزمن ساعة
٣٠	أمام العرش
٣١	رحلة ابن فطومة
٣٢	العائش في الحقيقة
٣٣	يوم قتل الزعيم
٣٤	حديث الصباح والمساء
٣٥	قشتمر

منحنى توزيع حدوث العلاقات والتقاطب في روايات الكاتب

شكل رقم (٢)

تحت المطر ، الكرنك ، أمـام العرش ، رحلـة ابن فطومـة ، العـائش فـي الحقيقـة ، عبث الأقدار ، رادوبيس ، كفاح طيبة .

والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة أن موروث العادات والتقـاليد ، ظـل ملازمـا لإبداع الكاتب في الروايات التى تناولت بيئات شعبية ، ممـا يؤكد كونـه ملمحـا بـارزا مـن ملامح زمكانيتها ، ولا غرابة في ذلك ، فحيثما كانت العادات والتقاليد الشـعبية حيثمـا كـان المكان الشعبى ، وحيثما كان المكان الشعبى ، حيثما كانت العادات والتقاليد الشعبية ، الأمر الذى أدى إلى انمحاء نسبة وجودها في الروايات التى تناولت بيئات غير شعبية .

ولقد تمايز موروث العادات والتقاليد الشعبية في رحلة انخراطه فـي روايـات الكـاتب في مرحلتين .

المرحلة الأولى :-

وامتدت من بداية نتاج الكاتب الروائي حتـى روايـة السـكرية ، وفيهـا اعتمـد الكـاتب على إيراد مـوروث العـادات والتقـاليد الشـعبية فـي رواياتـه ، بطريقـة تسـجيلية ، سـاكنة ، حسب ما تفرضه طبيعة المستدعي وليس حسب ما تفرضه طبيعة السياق ، فمـا تكـاد تعـن للكاتب مناسبة في سرده الروائـي يمكـن أن تحيـل إلـى أى مـن مـوروث العـادات والتقـاليد الشعبية ، حتى يستحضره بتمام وصفه وبشتى مناحي جوانبه ، هذا ، وإن كـان الاختصـار يمكن أن يفيد سياقيا ، فليـس هـذا هـو المهـم ، إذ إن الاسـتغراق فـي المسـتدعي ، قـد أخـذ بتلابيب سرد الكاتب ، تاركا السياق ودلالته إلى إشعار آخر .

و لنأخذ رواية زقاق المدق مثلا : فحين اجتمع أناس الزقاق في قهوة المعلـم كرشـة ، لسماع مرشح الانتخابـات ، إبراهيم فرحـات ، الـذى هل – بغتـة – عليهـم ، وبينمـا كـان المرشـح يستعد للحديـث – معطنـا مبادئـه – وبينمـا كـان رجالـه يجوبـون المكـان – دعايـة وإعلانا له – " جاء فتى بجلباب ، حاملا مجموعة من الإعلانات الصغيرة ، فانتهز فرصـة امتلاء القهوة بالجلوس وراح يوزع إعلاناته ، وظن كثيرون أنها إعلانات انتخابية ، فأقبلوا عليها باحتفاء ، مجاملة للسيد المرشح ، وتناول السيد فرحات إعلانا وقرأه فإذا فيه :

" حياتك الزوجية ينقصها شيء .

عليك باستعمال عنبر السنطوري . "١"

وكان يمكن – في نظرنا – أن ينتهي استدعاء الموروث الشعبي للعلاج بالوصفات البلدية والطب الشعبي ، حتى هذا الحد ، ومن ثم تتحقق دلالته في الاستدعاء ، والتي تعتمد على إبراز المفارقة وتحقيقها ، فالموقف الجاد في الدعاية والانتخاب ، أمكن تعريفه ، بظهور الفتى وموروثه الشعبي في السياق ، وبذا تم تسفيه المرشح والإرهاص بعبثية وعوده وآماله العراض ، لكن الكاتب – استغراقا – في المستدعي ، مضى في سرده حتى النهاية ، وكأن المستدعي هو الذي يقود سرده هكذا :

" عنبر السنطوري

مركب بطريقة علمية خالية من المواد السامة ، محلل بمعرفة وزارة الصحة رقم ١٢٨ وهو منعش ومفرفش ، ويعيدك من الشيخوخة إلى الصبا في خمسين دقيقة .

طريقة الاستعمال

خذ منه قدر القمحة على كباية شاي حلو كثير ، فتجد عندك النشاط ، ومقدار ربع الحق دفعة واحدة أقوى من جميع المكيفات ، يسري في العروق كالتيار الكهربائي ، اطلب عليه عينة من موزع الإعلان ، الثمن ٣٠ مليما يا بلاش سعادتك بـ ٣٠ مليما ، والمحل مستعد للاستماع لملاحظات الجمهور " "٢" .

وربما كانت هذه الطريقة التسجيلية سببا في دفع شخصية الكاتب للظهور في السياق الروائي حيث إنه الراوي العالم بتفاصيل كل شيء .

وربما كانت هذه الطريقة التسجيلية – أيضا – سببا في دفع طه حسين لأن يقول عن زقاق المدق إنها " بحث اجتماعي متقن كأحسن ما يحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات ، يصورونها تصويرا دقيقا ، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها ، وما أكثر ما خطر لي وأنا أقرأ هذا الكتاب ، أنه لم يوجه إلى الكثرة من القراء ليجدوا فيه ما يطلبون من المتعة الفنية الخالصة التي تشوق وتروق ، وإنما وجه إلى الباحثين الاجتماعيين الذين

"١"– نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥٩ .

"٢"– المصدر السابق ، نفس الصفحة .

يبحثون ليعلموا وإلى الباحثين الاجتماعيين الذين يبحثون ليصلحوا ، ولا أكاد أعرف كتابا أجدر بأن يقرأه .... رجال البحث والاستقصاء .... من هذا الكتاب ، فهو قصص وعلم في وقت واحد " "١" .

وربما كان طه حسين ، لاذعا في نقده – على عادته ، لكن إذا نحينا هذا اللذع جانبا فإن نقده يعبر عن حقيقة الطريقة التسجيلية ، التي وظف بها الكاتب الموروث الشعبي في هذه المرحلة من إبداعه .

المرحلة الثالثية :

وتمتد من أولاد حارتنا ، حتى نهاية روايات الكاتب ، قشتمر ، واعتمد الكاتب فيها على توظيف موروث العادات والتقاليد الشعبية بطريقة سياقية ، حسب ما تقتضيه حاجة الاستدعاء وليس حسب ما تقتضيه حاجة المستدعي ولنضرب لذلك مثلا ، في رواية حكايات حارتنا ، في الحكاية رقم (١٠) ، حيث نجد وصفا لقراءة البخت ، لكننا لا نجد ذلك الاستغراق الساكن الذي كان في وصف المرحلة السابقة ولننظر في حديث الراوي وهو طفل صغير عن إحسان :

" وتقول لي ذات مرة " .

– خذ منديلي واذهب به إلى الشيخ لبيب .

وأذهب إلى الشيخ لبيب في مجلسه قبيل القبو ، يتربع على فروة بجلبابه المزركش وطاقيته البيضاء ، مكحول العينين مزجج الحاجبين ، أعطيه المنديل ومليما وقطعة سكر ، فيشم المنديل ويتفكر مليا ثم يقول :

– عما قريب يمتليء الكرار ويغني العصفور .

وأرجع إليها وأنا أردد ما سمعته لأحفظه ، ويسعدني ...أن أؤدي لها خدمة ... ، ويطلب يدها صاحب محل فراشة ، غني في الخمسين ذو زوجة وأولاد فتتزوج منه "٢" .

والملاحظ من الوصف السابق ، أمران :

"١"– طه حسين : نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، ١٩٦٠ م ، ص ٢٥ .

"٢"– نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٢٤ .

١- اندماج المشاعر مع فيضان توالى الوصف .

٢- تمهيد الوصف لما سيحدث .

فالوصف - هنا - امتزج مع مشاعر الراوى/ الصغير ، بل صار الاثنان مزجا واحدا، دون فاصل ، على خلاف الطريقة التسجيلية ، فالسعادة الغامرة فى التنقل بين مفردات الصورة تحقيقا للطلب - امتزجت مع مفردات الصورة نفسها - صورة قراءة البخت - بل إن الصورة نفسها قد أسهمت - دفعا - فى الوصول إلى قمة البهجة ، الأمر الذى أدى إلى اعتبارها - تمهيدا - لما سيحدث من زواج ، بدخول غنى الخمسين فى إطارها .

٢- موروث الأدب الشعبى :-

انخرط موروث الأدب الشعبى فى روايات الكاتب التى تناولت بيئات شعبية ، سواء بذاتها مثل : زقاق المدق ، خان الخليلى ، الثلاثية ، أو بصفاتها مثل : أولاد حارتنا ، ملحمة الحرافيش .

ولقد عمل عبر تفريعات عدة ، مثلتها : الأسطورة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية والمثل الشعبى والأحاجى الشعبية والنكتة الشعبية والغناء الشعبى والقوالب التقليدية الشعبية والحلم .

وسوف يتم دراسة كل من المثل الشعبى والقوالب التقليدية الشعبية والغناء الشعبى فى الفصل التالى ، الخاص بتوظيف اللغة التراثية فى بناء اللغة الروائية ، فى المبحث الثالث منه ، الخاص بتوظيف لغة الموروث الشعبى ، وذلك لاندراجهم فى مجال اللغة أكثر من اندراجهم تحت مفهوم الزمكانية ، لذا سوف يتم استبعاد دراستهم تحت هذا المبحث .

أيضا سوف يتم استبعاد دراسة كل من الأسطورة والحكاية الخرافية ، وذلك لأنهما لم يتمايزا فى الوجود بوصفهما - محتوى - فى أى من الروايات التى تناولت بيئات شعبية (انظر جدول رقم ٩ ص ٣٨) ، بمعنى أن أيا منهما لم تردا - حكاية - فى سرد الكاتب ، سواء أتم ذلك على مستوى الشكل أم المضمون أم الشكل والمضمون ، وما تم توظيفه منهما تم على المستوى اللغوى البحت .

فلقد وردت لفظــة الأسطورة بمعان لغويـة تراوحت فـى مدلولها بين الغموض "١" والقـوة "٢" والاسـتحالة "٣" والخرافـة "٤" والتقديــس "٥" ، والمعتقــدات "٦" والجــلال والثراء"٧" والحكايات "٨" والمعجزة "٩" والدين "١٠" .

ولقد وردت لفظة الحكاية الخرافية أيضا بمعـان لغويـة ، تراوحت بين الكذب "١١" ، والإعجاز "١٢" والأشباح "١٣" .

يتبقى إذن مـن جملـة التفريعات السـابقة لموروث الأدب الشـعبي ، تبيـان مـا يلـى ، بوصفه فضاء دالا على زمكانية البيئة الشعبية .

١- الحكاية الشعبية :-

شكلت الحكاية الشعبية ملمحـا خافتـا من ملامح زمكانيـة البيئـة الشـعبية ، حيث إن وجودها فى الروايات التى انخرطت فى بيئات شعبية ، سواء أكانت بذاتها أم بصفاتها ؛ لم يكن طاغيا ، وإن كان دالا فى نسبته مقارنـة بنسبة وجودهـا فـى الروايـات الأخـرى التـى

"١"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٦٦ .

"٢"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٧٨ .

"٣"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ٨٥ ، ص ١٨٣ .

"٤" نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١١٠ .

"٥"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ١٧٨ .

"٦"- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٣ ، ١٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ١١٣ ، المرايا ، ص ١١٦ .

"٧"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٠٢ .

"٨"- نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ٦٢ ، أفشتمر ، ص ١٨ .

"٩"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ١٥٨ ، ص ٥٠٣ .

"١٠"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٤ .

"١١"- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ٢١ .

"١٢"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١٢٧ .

"١٣"- نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ٩ .

انخرطت فى بيئات غير شعبية (انظر جدول رقم٩ ، ص ٣٨) .

والملاحظ أن وجود الحكاية الشعبية ، تم على مستويين :

الأول : الاستدعاء الاسمي للحكاية الشعبية ، دون محتواها :

استدعى نجيب محفوظ فحوى الحكاية الشعبية دون محتواها ، إما تمثيلا فى عنوانها أو فى اسم أحد أبطالها البارزين ، جريانا على ألسنة الشخوص الروائية – على عادة البيئة الشعبية فى استخدام فحوى حكاياتها – ملاصقة لسياق تلازمت فيه ضرورتها فى الاستدعاء. مثل استدعاء فحوى حكاية عنترة لتمثل النصر والعزة والكرامة "١" والمعرفة بالتراث"٢" ، ولتمثل القوة الخرافية "٣"، ورتابة التكرار "٤"، والعظة والعبرة "٥"، ولتمثل القدرة الخارقة"٦" .

ومثل استدعاء فحوى حكاية أبى زيد الهلالى لتمثل البطولة والقوة "٧" أو التكرار والإعادة "٨". ومثل استدعاء فحوى حكاية أبى سعدة الزناتى لتمثل التراث فى مواجهة المعاصرة "٩" .

الثانى – الاستدعاء الشكلى لثيمة من ثيمات الحكاية الشعبية :

وظف الكاتب ثيمة الراوى الشعبى ، وهى من أهم ثيمات الحكاية الشعبية ، إذ إنه همزة الوصل بين المحتوى الحكائى وجمهور المستمعين ، فالحكاية الشعبية لا تقدم نفسها

"١"– نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ١٢ .

"٢"– نجيب محفوظ : أمام العرش ، ص ٦٣ .

"٣"– نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٠٨ .

"٤"– المصدر السابق ، ص ١٣٧ .

"٥"– المصدر السابق ، ص ١٢٧ .

"٦"– نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٢٧ .

"٧"– نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٧٨ .

"٨"– نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٢٧ .

"٩"– نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٩ .

للناس دون شفاه وربابة الرواى الشعبي ، ولقد تم ذلك في روايتي زقاق المدق وأولاد حارتنا ، على فرق في توظيفها بين الروايتين .

ففي رواية زقاق المدق "١" نجد أن توظيف تيمة الراوى الشعبي ، الذى هو في الرواية شاعر المقهى ، اتسم بالتسجيلية ، التى انسحبت على العمل كله ، فالكاتب مستغرق في تتبع مفردات شاعر المقهى دون تفصيل لمحتوى الحكاية الشعبية ، الذى يرد مقتضبا ، ولننظر في سرد الكاتب : " أقبل على القهوة عجوز مهدم ، لم يترك له الدهر عضوا سالما، يجره غلام بيسراه ، ويحمل تحت إبط يمناه ربابة وكتابا ، فسلم الشيخ على الحاضرين ، وسار من فوره إلى الأريكة الوسطى في صدر المكان ، واعتلاها بمعونة الغلام ، ثم صعد الغلام إلى جانبه ، ووضع بينهما الربابة والكتاب ، وأخذ الرجل يهيئ نفسه ، وهويتفرس في وجوه الحاضرين كأنما ليمتحن أثر حضوره في نفوسهم ، ثم استقرت عيناه الذابلتان الملتهبتان على صبى القهوة سنقر في انتظار وقلق ، ولما طال انتظاره ، ولمس تجاهل الغلام له ، خرج عن صمته قائلا بصوت غليظ : - القهوة ياسنقر .... جاء سنقر بالقهوة للشاعر ... فتناول الرجل القدح وأدناه من فمه وهو ينفخ ليطرد حرارته ، وراح يرشف منه رشفات متتابعات حتى أتى عليه ، ثم نحاه جانبا ، وذكر عند ذاك فحسب سوء سلوك صبى القهوة معه ، فحدجه بنظرة شزراء وتمتم ساخطا :- قليل الأدب .. ثم تناول الربابة يجرب أوتارها ، متحاميا نظرات الغضب التى أطلقها عليه سنقر ، وراح يعزف مطلعا ، لبثت قهوة كرشة تسمعه كل مساء عشرين عاما ، أو يزيد من حياتها ، وأخذ جسمه المهزول يهتز مع الربابة ، ثم تنحنح وبصق وبسمل ، ثم صاح بصوته الغليظ :

أول ما نبتدى اليوم نصلى على النبى

نبى عربى صفوة ولد عدنان

يقول أبو سعدة الزناتى ...

وقاطعه صوت أجش دخل صاحبه القهوة عند ذاك يقول :- هس ولا كلمة أخرى . ....

"١"- انظر ص ١٥٩ : ١٦١ .

وتردد قليلا كأنه لا يصدق ما سمعت أذناه وأراد أن يتجاهل شره ، فاستدرك منشدا : يقول أبو سعدة الزناتي ... ولكن المعلم صاح به .... ، - بالقوة تنشد ؟! .... انتهى انتهى ....! ألم أنذرك من أسبوع مضى؟! ، فخفف الشاعر من لهجته مستوهبا عطف الرجل - هذه قهوتي ، ألست شاعرها لعشرين عاما خلون ؟! فقال المعلم كرشة :- عرفنا القصص جميعا وحفظناها ، ولا حاجة بنا إلى سردها من جديد . والناس في أيامنا هذه لا يريدون الشاعر ، وطالما طالبوني بالراديو ، وهاهو ذا الراديو يركب فدعنا ورزقك على الله ... فاكفهر وجه الشاعر ، وذكر محسورا أن قهوة كرشة آخر ما تبقى له من القهوات ، ..... فماذا يفعل بحياته ؟! وما جدوى تلقين ابنه البائس هذا الفن ... ؟! اشتد به القنوط ، وضاعف قنوطه ما لاح في وجه المعلم من .... الإصرار ، فقال :- رويدك يا معلم كرشة إن للهلالي لجدة لا تزول ولا يغني عنها الراديو أبدا .. ولكن المعلم قال بلهجة قاطعة : - هذا قوله ولكن قول لا يقره الزبائن فلا تخرب بيتي ، لقد تغير كل شيء ! فقال الشاعر في قنوط :- ألم تستمع الأجيال بلا ملل إلى هذه القصص من عهد النبي عليه الصلاة والسلام؟ فضرب المعلم كرشة على صندوق المركات بقوة فصاح به :- لقد تغير كل شيء " "١" .

والملاحظ من المسرد السابق ، أن شاعر المقهى تم توظيفه لعقد مواجهة حقيقية بين التراث ويمثله كل من شاعرالمقهى وأبو زيد الهلالي وبين المعاصرة ويمثلها كل من الراديو وزبائن القهوة ، وإذا كان الراديو وزبائن القهوة قد محوا الشاعر وأبي زيد الهلالي من فضاء المقهى ومن ثم الوجود ، فلا بأس أن طريقة الكاتب في التسجيل قد احتفظت بهما وبتراثهما داخل متحف المسرد .

ولا شك أن شاعر المقهى تراث شعبي يسير على قدمين في فضاء البيئة الشعبية ، بما يحفظه من حكايات شعبية ، ومن ثم تتأطر مشكلته في نفس صورة البيئة الشعبية وما يقابلها من صعاب ، تتجلى ذروتها في محاولة تماسكها وتجزرها وسط مياه المعاصرة والمدنية المذيبة .

"١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ .

وإذا كان الكاتب قد وظف ثيمة الراوى الشعبي/ شاعر المقهى فى زقاق المدق بطريقة تسجيلية ، ففى أولاد حارتنا وظفه بطريقة رامزة .

حيث اتسم توظيف الكاتب له ، بما يلى :-

١- عدم وجوده فى فصل أدهم .

٢- وجوده فى بقية فصول الرواية : جبل - رفاعة - قاسم - عرفة .

٣- عدم تسميته فى فصل عرفة .

٤- تسميته فى فصول : جبل - رفاعة - قاسم ، كالآتى : رضوان - جواد- طازة .

٥- نسبته إلى الفصل الذى وجد فيه ، فيقال : شاعر جبل ، شاعر رفاعة ، شاعر قاسم .

والملاحظ من جملة ما سبق أن الكاتب ربما جعل من وجود شاعر المقهى فى الفصول الثلاثة : جبل (شفرة سيدنا موسى) - رفاعة (شفرة سيدنا عيسى) - قاسم (شفرة سيدنا محمد) ؛ معادلا موضوعيا للكتب السماوية الثلاثة : الإنجيل - التوراة - القرآن ، لذلك تغيب حضوره فى فصل أدهم (شفرة سيدنا آدم عليه السلام) لعدم وجود كتاب سماوى لأدم . أيضا لذا السبب اختفى وجوده فى فصل عرفة ، وما تم ذكره لمرة واحدة ، دون تسمية ، ورد تحديدا لموقف عرفة المارق من تراث الرواية والمصطدم بنصوصها الثلاثة: جبل - رفاعة - قاسم ، المتلاة على لسان شعرائها : رضوان - جواد - طازة . أيضا لذا السبب تم نسبة محتوى كل فصل لشاعره ، وكأنه (كتاب) الفصل ، فشاعر جبل يمثل كتاب جبل وشاعر رفاعة يمثل كتاب رفاعة ، وشاعر قاسم يمثل كتاب قاسم .

والملاحظ أيضا أن الكاتب قد نجح عن طريق توظيفه لشاعر المقهى فى أن يربط بين فصول الرواية بطريقة فنية ، لا سيما وفصول الرواية منقطعة الاتصال بسبب ، إذ إن كل فصل يتناول حقبة زمنية منبتة عن الحقبة الزمنية التى يتناولها الفصل الأخر ، وباستخدام الكاتب لشاعر المقهى ، استطاع أن يجعل من كل فصل سابق تراثا مغنى لكل فصل تال ؛ ومن ثم تتابعت الفصول - تراثا - مترابطا فى الأعماق ، منفصلا على السطح، كالآتى: أدهم - جبل - رفاعة - قاسم - عرفة . فشاعر المقهى ، تم إدخاله فى كل الفصول بعد أدهم - وإن اختلفت أسماؤه - بسلامة ودون قسر ، وجعله مشاركا فى الأحداث ، ناقلا لتراث كل فصل ومحققا له فى صداماته المتنوعة مع الفتوات والأفندية .

والحق أن ثمة ملحوظة يجب تأكيدها - وهي - أن الكاتب ، وهو بصدد الربط بين فصول الرواية عن طريق استخدام شاعر المقهى ، لم يركز على شخصيته بقدر ما ركز على نصه ، أو ملفوظ لسانه أو محتوى حكاياته ، تحقيقا أيضا للموازاة مع الملفوظ التراثي الديني ، المتحقق - تركيزا - في النص دون مرتله .

ولننظر مثالا يبين الفارق بين كيفية خرط شخصية الشاعر وبين كيفية خرط نصه ، في السرد الروائي ، في المرة الوحيدة التي ورد فيها شاعر المقهى في فصل عرفة :

"مضى إلى النافذة ينظر إلى الحارة في الليل ، بدا الجدار المواجه لعينيه مفضضا بضوء القمر ، وتعالت زفرات الصراصير ، وارتفع صوت الشاعر من قهوة الحي وهو يقول :

" وتساءل أدهم :

- متى تقر بأنه لم تعد تربطنا صلة ؟

فقال إدريس .

- لترحمنا السماء ، ألست أخي ؟ هذه رابطة ليس في الإمكان فصمها .

- إدريس .. كفاك ما فعلت بي ..

- الحزن قبيح ، ولكن كلانا مصاب ، أنت فقدت همام وقدري وأنا فقدت هند ، أصبح للجبلاوي العظيم حفيدة عاهرة وحفيد قاتل ..

فعلا صوت أدهم وهو يهدر :

- إذا لم يكن جزاؤك من جنس عملك فعلى الدنيا العفاء " "١" .

وتحول عرفة من النافذة في سأم ، متى تكف حارتنا عن حكي الحكايات ؟ ... ماذا أفدت

"١"- ورد هذا السرد - فضلا عن فصل عرفة - في فصل أدهم ، ص ١٠٩ وانظر تكرار نصوص من فصل أدهم في فصل جبل ، ص ١٣١ ، ١٣٢ ، وفي فصل رفاعة ص ٢٩٠ ، وفي فصل قاسم ، ص ٣٩٣ ، وفي فصل عرفة ، ص ٤٥٩، ص ٤٦٠ . وانظر أيضا المبحث الثالث في الفصل الخامس ص ٣٧٧ : ٣٨٢ .

من الحكايات يا حارتنا " "١" .

والملاحظ من المسرد السابق تركيز الكاتب على نص الشاعر دون شخصيته في تحديد موقف عرفة المنبت من التراث والمواجه له ، ربما لأن النص ثابت في تراث فصول الرواية – لغة – دون ثبات ثيمة شاعر المقهى – المتحققة – بنية شكلية – تختلف في محتواها باختلاف الفصول .

والملاحظ أيضا أن الكاتب قد أفاد من توظيفه لثيمة شاعر المقهى في تعميق الإحساس بالفضاء الشعبي في جو روايته .

٢- الأحاجي الشعبية : (اللغز – الفزورة – الحزر فزر) :

بدت الأحاجي الشعبية في فضاء روايتين للكاتب ، الأولى : خان الخليلي وتتناول فضاء شعبيا ، والثانية : ثرثرة فوق النيل ، وتتناول فضاء غير شعبي ، وتعبرطريقة خرطهما في الروايتين ، خير تعبيرعن الفارق الحاد في كيفية توظيفهما بين الفضاءين ، ففي الوقت الذي تتجسد فيه برتابة وبتسجيلية وباستغراق في خان الخليلي ، نجدها لامحة وخاطفة في ثرثرة فوق النيل .

ولننظر في طبيعة توظيفها في خان الخليلي ، فعندما علم المعلم نونو في جلسة الحشيش أن أحمد عاكف يؤلف كتبا ، استنكر عليه ذلك وسخر منه ، في سياق تم توظيف اللغز الشعبي فيه ، فبدت دلالة المفارقة بين الكتب والحشيش لاذعة .

ولننظر في سرد الكاتب لذلك :

" .. لماذا لا تمد السهرة حتى السحور ؟

......

– إني أمضي الوقت ما بين الثانية عشرة وما بين السحور في القراءة .

– أتقرأ كتبا ؟

– أجل وما يقرأ غير الكتب ؟!

– وفيما هذا التعب ؟

"١" – نجيب محفوظ: أولاد حارتنا ، ص ٤٥٩ ، ٤٦٠ .

فابتسم أحمد عاكف وقال :

- هواية يامعلم نونو!

......

- ولكن الهواية ينبغى أن تكون ذات فائدة ما ! فهل تطيل الكتب العمر ؟! تدفع المرض ؟! .. تمنع المقدور ؟! تجنب الشقاء ؟! تملأ الجيب ؟

....

- ولكنى سأكتب كتبا .

- الكتب فى الدنيا أكثر من بنى آدم ، ألم تر إلى مكتبة الحلبى تحت الكلوب المصرى ؟! ... فيها كتب - يا دين محمد ! لو صفت جنبا إلى جنب لكاثرت طلبة الأزهر، فهل تبذل ما تبذل من جهد لتضيف إليها كتابا جديدا ؟! .

- نعم ... نعم ... فلكل كتاب فائدته .

- إليك هواية لطيفة لن تقتضيك جهدا .

- ما عسى أن تكون ؟ .

- أما تعرفها .. حزر ...

- لا علم لى يا معلم ..

- يدعونها تسلية رمضان وفرحة الزمان ...

- فما اسمها ؟

- فى الأصل من التراب ولكن مرعاها فوق السحاب ...

- عجبا ..

- واردها إما فى الليمان أو على كرسى السلطان !

- ليس فى الدنيا شىء كهذا .

- يهواها الفقير والوزير ..

- لحد هذا ! .

- عزاء الحزنان وشرب الفرحان !

- ما أشوقنى إلى معرفتها .

- قد النبقة وتنفع في كل زنقة .

- هذا سحر .

- أحضروها من بلاد الفيل تحفة لأهل النيل ..

- هل تجد فيما تقول ؟

- ألم تسمع عن الحشيش ؟!

وارتاح الكهل لوقع الكلمة ، فضحك المعلم وقال يغويه :

- تعال طاوعني- الحياة ملأى بما هو أكثر من الكتب .. " "١" .

والملاحظ أن توظيف اللغز الشعبي - هنا - تم بدلالـة تتفق مـع طبيعـة السياق العابثـة ومع تكوين الشخصية المرح ومع فضاء البيئة الشعبية المستغرق لكل التفاصيل .

وربما يتنافى هذا مع ورودها في روايـة ثرثـرة فوق النيل ، فعندمـا اجتمـع المثقفـون كعادتهم في جلسات الحشيش في العوامة ، تبدى كل شيء أمامهم مختلطا :

" وقال مصطفى راشد :

- ويوما كدت أهلك أنا وأنيس في مظاهرة ثورية ! .

ولم تدهش الفتاة لشيء من ذلـك ، وراحـت تتحـدث عـن إمكـان استعادة الحمـاس فـي أزياء جديدة ، ولكنهم تكلموا عن خيانة المرأة التي تنزع الثقة مـن النسـاء جميعـا ، وقـالت لمصطفى وهو أشدهم جدلا :

- إنك تهرب بالمطلق من المسئولية .

فأجابها بسخرية :

- المسئولية سبيل الكثيرين للهروب من المطلق .

البيضة والدجاجـة ، أمـا أنـا فـأكرس وأرص وأشـعل النـار وأدير الجوزة ثم أتصـب مـن

"١" نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٨٥ ، ٨٦ .

نفسى مستودعا لخردة المهاترات " "١"

والملاحظ أن توظيف اللغز فى السياق السابق اعتمد اللمح - تعبيرا - دون التسجيل ، اتفاقا مع طبيعة الشخوص ، المثقفة بتراثها والمخضرمة بعبثها والفاهمة لإيماءاتها ، والمعبرة عن سرعة فضائها .

٣ - النكتة الشعبية :

وردت أيضا فى روايتى خان الخليلى وثرثرة فوق النيل . والملاحظ أن ورودها فى فضاء البيئة الشعبية دون غيرها ، تم أيضا على سبيل الاستغراق فى تفاصيل مفرداتها ، فجلسات الحشيش ، يستلزمها مفردة من المرح ومن ثم النكات ، تتفق مع طبيعة السياق ومع تكوين بعض الشخصيات المرحة فيه .

فمثلا فى خان الخليلى يروى المعلم زفته باستغراق شديد ، نكتة - كاملة المتن - بهدف الإضحاك ، وهو فى جلسة الحشيش الخاصة ، مخاطبا للست عليات :

" - لا تغضبى ياست فالصبر مفتاح الفرج ، ومادمت ترغبين فى حمل المعلم شمبكشى على الزواج مرة أخرى فسأقص عليك نادرة تغريه بالزواج (والتفت إلى شمبكشى) واستمر يقول : عاد شيخ إلى بيته بعد سهرة طويلة فرأى زوجته نائمة على فراشها ، وكانت تتيه عليه إدلالا بحسنها حتى كفرت عن سيئاته ، فمر بها إلى فراشه وهو يقول بصوت منخفض : " الفتنة نائمة ! فما كان منها إلا أن أمسكت بطرف الجبة وهى تقول لعن الله من أيقظها ! " "٢" .

ولا نجد مثل هذا الاستغراق فى متن النكتة بهدف الإضحاك فى رواية ثرثرة فوق النيل بوصفها تعبيرا عن بيئة مغايرة :

"- هل حقا سنموت يوما ما ؟

- انتظر حتى تذاع نشرة الأخبار .

- أتيس بك يتفلسف .

"١" - نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٦٨

"٢"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١٨٣ .

- والحق أنه جاء بسؤال لم يسأله أحد من قبل !

تساءلت ليلى زيدان :

- ماآخر نكتة ؟

فأجاب مصطفى راشد :

- لم يعد هناك من نكات منذ أصبحت حياتنا نكتة سمجة" "١".

والملاحظ أن النكتة ـ هنا ـ أتت في سياق دلالي واخز ـ على مستوى اللفظ ـ في مقابلة الموت لكي تبرز المأساة التي يعيشها المثقفون ، وأن متنها قد توارى وبقيت فلسفته لأنه سواء أذكر أم لم يذكر مثل الحياة لا قيمة له .

٤ ـ الحلم :

لم نتوقف بسبب طبيعة البحث ، أمام الحلم العادى ، مثل الذى حلمت به خديجة في بين القصرين "ـ نينة .. حلمت حلما غريبا .. فقالت الأم قبل أن تزدرد لقمتها مبالغة في إكرام ابنتها المخيفة : ـ خير يابنتى إن شاء الله . فقالت خديجة باهتمام مضاعف : رأيت كأننى أمشى على سور سطح ، ربما كان سطح بيتنا أو غيره وإذا بشخص مجهول يدفعنى فأهوى صارخة" "٢" ؛ ولكن توقفنا أمام الحلم الذى تستدعى فيه شخصيات تراثية وأطلقنا عليه الحلم التراثى .

ولا شك أن الحلم بشكله التراثى يعتبر من أهم ملامح زمكانية البيئة الشعبية بوصفها فضاء دالا ، يتبدى ذلك في كيفية تصور الناس له وطريقتهم في التعامل معه ، إذ تفرد له أهمية خاصة في تلك البيئات ، يهيمن فيها وجوده على البشر ، إرهاصا ونبوءة وجبرا للأفعال ، ولا شك أن الحلم يأتى في بيئات أخرى وربما بشكله التراثى ، ولكن ربما لا يهيمن على البشر – وإن كان مرهصا – مثل هيمنته على الناس في فضاء البيئة الشعبية .

ولقد ورد الحلم بشكله التراثى في روايتى حكايات حارتنا والباقى من الزمن ساعة .

"١" ـ نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ١٧ .

"٢" – نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٠ .

ويستدعى الحلم التراثى فى الحكاية رقم (٦٩) فى حكايات حارتنا تفسيرا لسلوك البشر وجبرا لأفعالهم وتحديدا لمصيرهم . فأبوالمكارم بفضل حلم تحول إلى ولى من أولياء الله الصالحين ، وأحد الأعيان بفضل حلم بنى لأبى المكارم ضريحا . ولننظر فى سرد الكاتب لذلك :

" نادرا مايخرج إلى الحارة .... يقرض النقود بالربا .. يدعى أبوالمكارم ..يلعنه الناس لكنهم يقصدونه عند الضرورة ، يذهب ذات مساء إلى الإمام :

- لماذا جاء أبوالمكارم؟

......

......

- جاءنى شخص فى المنام وأمرنى بأن أحرق مالى عن آخره !

....

- أتستطيع أن تتصدق بمالك على الفقراء ؟

فيرمقه بريبة ثم يذهب ...... ويعثر عليه ذات يوم ميتا تحت القبو .

ويرى أحد الأعيان حلما يزوره سيدنا الخضر ويبلغه أن أبوالمكارم ولى من أولياء الله وأنه - العين - مكلف بإقامة ضريح فوق قبره .

ويقيم الرجل الضريح ، وبمرور الزمن تتلاشى ذكريات أبوالمكارم وتبقى له الولاية.

وأسأل أبى :

- وكيف عرف الوجيه أن سيدنا الخضر هو الذى زاره فى المنام ؟

- لعله صارحه بذلك .

فأسأل :

- لو كان أبو المكارم وليا حقا ألم يكن الأفضل أن يتصدق بماله على الفقراء ؟

- فى تلك الحال كنا نعده محسنا لا وليا !

....

– العبرة بالحلم ، لقد من الله عليه بحلم ، فهل تملك أنت حلما مثله ؟ " "١" .

وفى رواية الباقى من الزمن ساعة يتم استدعاء شخصية الرسول الكريم فى حلم أيضا، تبريرا وتفسيرا لجبر التحول من دين إلى دين ، وذلك عندما أعلن فرج إسلامه وتسمى باسم محمد المهدى ، قدم تفسيرا وتبريرا لجبر ذلك ، أن النبى عليه الصلاة والسلام " زاره فى المنام وعرض عليه الإسلام فقبله دون تردد " "٢" .

وربما كان لازما ـ علينا ـ فى النهاية أن نرد زعم من ادعوا أن التعمق فى البيئة الشعبية ، بوصفها طبيعة جغرافية وفضاء دالا يمكن أن يعوق فنية الرواية فى الانطلاق نحو العالمية ، إذ يتنافى هذا الزعم مع طبيعة الأعمال الأدبية التى اشتهرت على المستوى العالمى والتى تعمقت فى بيئتها المحلية – طبيعة جغرافية وفضاء دالا – حتى النخاع ، بل إن الأمر – فى نظرنا – على عكس ذلك تماما فكلما " أغرقت الرواية فى المحلية بمفهومها الجغرافى ، فإنها بذلك تقترب من مجال العالمية بمفهومها الإنسانى " "٣" ، وربما كان هذا الفهم سببا فى دفع " سنو" لأن يقول " تتنفس الرواية بملء الحرية فى حالة واحدة فقط ، ذلك عندما تمتلك جذورا لها فى المجتمع " "٤" .

"١" ـ نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٦٠

"٢" ـ نجيب محفوظ : الباقى من الزمن ساعة ، ص ١٦٨

"٣" ـ نبيل راغب : التفسير العلمى للأدب ، نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافى الجامعى ، ١٩٨٠ ، ص ١٢٢ .

"٤" ـ بول ويست : الرواية الحديثة ، الإنكليزية – الفرنسية ، جـ١ ، ترجمة : عبدالواحد محمد ، الهيئة العامة للكتاب – القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة – بغداد ، الألف كتاب الثانى (١٩) ، ١٩٨٦م ، ص ٦٣ .

المبحث الثالث : توظيف زمكانية النصوص الأدبية :

وظف نجيب محفوظ عملين من النصوص الأدبية التراثية ، توظيفا زمكانيا ، في رواياته ، هما : ألف ليلة وليلة ورحلة ابن بطوطة ، وتجلى العمل الأول في روايتيه : ليالي ألف ليلة وملحمة الحرافيش ، وتجلى العمل الثاني في رحلة ابن فطومة .

وعلى الرغم من توظيف الكاتب لشكل الليالي العربية في ملحمة الحرافيش ، والمتمثل في : ـ تقسيم السرد الروائي إلى حكايات عشر، تبدأ بحكاية عاشور الناجي وتنتهي بحكاية التوت والنبوت – تقسيم الحكايات إلى أرقام تكون بمثابة تقسيمات " ليالي " ألف ليلة وليلة ، تتتابع فيها الحكايات تتابعا زمنيا في اتجاه واحد حتى النهاية ، بعدها يرتد التتابع إلى البدايات ليسم الزمن بالدائرية ، – انتهاء السرد بحركة ترتد فيها النهايات إلى البدايات بعودة عاشور الناجي مرة أخرى فتوة للحارة ،– استخدام الأشعار في مختلف السياقات.

على الرغم من توظيفه لذلك الشكل ، فإن زمكانية ملحمة الحرافيش لم يعد انتاجها بطريقة استلهامية من زمكانية الليالي العربية ، اللهم فقط – كما أسلفنا"١" – في جزئية بنية دائرية الزمن ، والتي وسمت ملحمة الحرافيش بميسمها الخاص ، دون البناء الحقيقي الواضح لبقية جزئيات بنيات زمكانية الليالي العربية والمتمثلة – كما سنوضح بعد قليل تفصيلا – في :– تعدد الأماكن ،– تعدد الأزمنة ،– اختلاط المكان المتوقع بالخيالي ،– اختلاط الزمن المتوقع بالخيالي ،– توهم المكان بين الثبوت والحركة ، – ارتباط مصير الشخوص بمصير الزمان ،– ارتباط مصير الشخوص بمصير المكان ؛ وذلك لأن زمكانية ملحمة الحرافيش ، اعتمدت في بنائها على سمات ومعطيات البيئة الشعبية لأحياء القاهرة الشعبية وأزقتها .

كذلك على الرغم من توظيف الكاتب لشكل رحلة ابن بطوطة في روايته رحلة ابن فطومة "٢" ، والمتمثل في :– جناس العنوان الناقص ،– مشابهة الشخصية الرئيسية في

"١"–انظر ص ٣٦١ : ٣٧٢ .

"٢"– انظر ص ٧٧ : ٨٥ .

الرواية (قنديل محمد العنابى) فى تحركاتها وسماتها لكثير من تحركات وسمات الرحالة الأشهر : أبو عبدالله محمد بن عبدالله بن إبراهيم اللواتى الطنجى الشهير بابن بطوطة ،- تعامل شخصيتها الرئيسية مع البلاد التى زارتها ، بنفس المنهج الذى تعامل به ابن بطوطة مع البلاد التى زارها والمتمثل فى :- ذكر البلد ووصف بيئته وسرد تاريخه ، - ذكر عادات أهله وتقاليدهم ،- ذكر نظامهم فى الملبس والمشرب والمأكل ،- ذكر حكامهم وصفاتهم وتجربة الرحالة معهم .

وعلى الرغم من توظيف الكاتب لذلك الشكل أيضا ، فإن رحلة ابن بطوطة لم يعد إنتاجها بطريقة استلهامية أيضا مع زمكانية رواية رحلة ابن فطوطة .

وذلك لأن - رحلة ابن بطوطة - كما هو معروف - دارت بين بلاد القرن الثامن الهجرى ، الرابع عشر الميلادى "١" ، مما استتبع معه تعبيرها عن زمكانية ذلك العصر ، بدرجة اعتبرت معها " وثيقة تاريخية اجتماعية " "٢" ، الأمر الذى لم يحدث مع زمكانية رحلة ابن فطومة والتى عبرت عن بلاد خيالية بمفردات واقعية يمكن إدراجها تحت أية زمكانية بهدف الترميز الذى رمى إليه الكاتب ، والذى شكل دالة روايته فى إمكانية اعتبارها رحلة داخل النفس الإنسانية ، بقدر اعتبارها رحلة رامزة بين الأيديولوجيات المختلفة والمتناحرة .

كذلك - فمن المعروف أيضا - أن ابن بطوطة خرج فى رحلته من ديار المغرب ، ثم ساح هائما فى البلاد تجوالا ، فى كل صوب وحدب ، قاطعا آلاف الكيلومترات ، حتى عاد فى النهاية إلى بلدته مرة أخرى ، مما يمكن أن يطبع حركة رحلته وزمكانية سرده

"١"- خرج ابن بطوطة لرحلته يوم الخميس الثانى من شهر رجب سنة ٧٢٥هـ / الخامس من يونية سنة ١٣٢٦م ، ثم عاد إلى بلاده فى أواسط ذى القعدة سنة ٧٥٤ هـ / ديسمبر ١٣٥٣م ، وفرغ من تقييدها فى ثالث ذى الحجة عام ٧٥٦هـ / التاسع من ديسمبر عام ١٣٥٥م . انظر : د/ حسين مؤنس ، ابن بطوطة ورحلاته : تحقيق ودراسة وتحليل ، دار المعارف ، مصر، ١٩٨٠م.

"٢"- المرجع السابق ، ص ٧.

بالدائرية ، الأمر الذى لم يحدث - أيضا - مع قنديل محمد العنانى فى رحلة ابن فطومة ، والذى خرج من وطنه صوب اتجاه واحد هو دار الجبل ، مما يمكن أن يطبع حركة رحلته وزمكانية سرده بالخطية ، مخالفا بذلك العمل التراثى الذى استلهمه .

وإحقاقا للحق فإن الرواية الوحيدة والمتبقية ، من الروايات التى اعتمدت على توظيف الشكل التراثى للنصوص الأدبية ، هى ليالى ألف ليلة ، حيث وظف نجيب محفوظ فيها زمكانية النص التراثى لليالى العربية .

ولا شك أن ثمة علاقة بين زمكانية الرواية وطريقة سير أحداثها ، وطبيعة الشخوص ولغتها " تقوم على التفاعل وفيها يدرك الروائى أن وجود البطل فى زمان أو مكان ما ، ليس مجرد إطار خارجى للحدث وتتابعه فقط ، ولكنه إطار فاعل ، لابد من التنبيه إليه ، لكى يكون للرواية منطق وبناء متماسك " "١" .

وسوف نحاول - فى الأسطر التالية - تتبع مثل هذه العلاقة فى تعبيرها، ليس فقط ، عن الامتزاج بين زمكانية الرواية وشخوصها وأحداثها ولغتها ، ولكن أيضا فى امتزاجها مع النص التراثى ، من خلال رصد السمات التى حددناها سلفا ، بوصفها بنيات لزمكانية الليالى العربية ، والتى وظفها الكاتب بتمامها فى لياليه ، مؤجلين الحديث عن دلالات ذلك الامتزاج حتى الانتهاء من استعراض تلك السمات ، وذلك لاشتراك بعض الدلالات فى أكثر من سمة ، الأمر الذى نخشى معه تكرار الحديث .

١- تعدد الأماكن :

مما لا شك فيه ، أن تعدد الأماكن من أهم سمات زمكانية الليالى العربية ، فهنالك الممالك الأرضية والممالك تحت الأرضية ، والممالك الهوائية ، والممالك المائية ، وكل مملكة منها ، يمكن أن تتمايز عبر آلاف من البيئات الخاصة ، فى دروبها وأشكال ومحتوى بيوتها وملبسها ومأكلها ومشربها ، وعاداتها وتقاليدها ، انطلاقا من سمة " صدر ألف ليلة وليلة لمختلف الطبقات التى كان يتكون منها المجتمع الإسلامى ، ففيه نقرأ عن التاجر والصياد ، الوزير والملك ، الحكيم والحمال ، الخياط والحلاق ، الحشاش واللص ،

"١"- د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٣٧.

الجندى والصيرفى ، الجزار والمحتال ، الدلالة والصائغ ، الإسكافى والخباز ، كما نقرأ عن القضاء ، والجهاد ، وحياة الأسواق وتجارة الرقيق ، والحياة فى الحريم والبيوت العامة ، و(شيئا) عن القوافل واختراقها الصحارى ، والأسفار فى البحار والأهوال التى قد يتعرض لها المسافرون ، وحتى الأديان وجدت طريقها إلى هذا السفر العظيم ، إذ نجد فيه حديثا عن اليهودى والمسيحى والمسلم والمجوسى"١" ، فضلا عن القصص التى تحملنا "على أجنحة سحرية إلى السند والهند والبنغال ، وتصف فى بلاغة ومبالغة ، الأخلاق والعادات ، والحاصلات الزراعية والمنتجات الحرفية ، والمخلوقات الحقيقية والكائنات الخرافية " "٢" .

ولا يبتعد نجيب محفوظ فى رسم أماكن لياليه عن ذلك ، فى الوقت الذى تميزت فيه معظم أعماله ، بأنها تدور فى أماكن ثابتة وإن اتسعت ، لا يتخطى فيها القاهرة إلا إلى الإسكندرية ؛ نراه يصور فى ليالى ألف ليلة ، أماكن مختلفة تتوزع بين أجواء الأرض وما تحتها والماء وما فيه والجو وما يحمل .

ففى بداية الرواية يطالعنا الجبل الذى سيصعد إليه الوزير دندان لمقابلة السلطان شهريار " على برذون يتجه نفرمن الحراس ويتقدمه حامل مشعل فى جو مشعشع بالندى وبرودة مستأنسة " "٣" ، فيقتاده " الحاجب إلى شرفة خلفية تطل على الحديقة المترامية"٤" ، فى وقت " ارتفع فيه صياح الديكة " "٥" ، فيجد شهريار فى ظلام وقد أطفأ قنديله الوحيد متمتما : "– ليكن الظلام كى أرصد انبثاق الضياء " "٦" ، وتتبدى أول خيوط

"١"– د. فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧م ، ص ١٥٤.

"٢"– هيلم أبو الحسين : ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى ، مجلة فصول ، م٣ ، ع٣ ، ١٩٨٣م ، ص ١٧٣.

"٣"– نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٣.

"٤"– المصدر السابق ، نفس الصفحة .

"٥"– المصدر السابق ، نفس الصفحة .

"٦"– المصدر السابق ، نفس الصفحة .

الضياء في عفوه عن شهرزاد ومن ثم جنسها ، فيهرول الوزير دندان إلى ابنته مبشرا ، تاركا شهريار في ظلامه ، فتقوده قهرمانه " إلى حجرة الورد ذات السجادة والستائر الموردة ، ذات الدواوين والوسائد المشربة بالحمرة " "١" ، وبمجرد معرفة الطبيب عبدالقادر المهيني بالأمر ، يذهب إلى دار البلخي البسيطة بالحي القديم ، فيقتعد " شلتة إلى جانب صديقه .. ودارت المناجاة كالمعتاد على ضوء مصباح في كوة " "٢" .

وتنتقل الفرحة إلى الناس فيهلون على مقهى الأمراء التي تتوسط " الجانب الأيمن من الشارع التجاري الكبير .. وهو مربع الأركان واسع الساحة ، يفتح مدخله على الطريق العام وتطل نوافذه على حوار جانبية .. تقوم في جوانبه الأرائك للسادة وتستقر في دائرة من وسطه الشلت للعامة .. يقدم مشروبات شتى ساخنة وباردة تبعا للفصول ، وبه أيضا أجود صنوف المنزول والحشيش .. وتشهد لياليه كثيرين من السادة أمثال صنعان الجمالي وابنه فاضل ، وحمدان طنيشة وكرم الأصيل وسحلول وإبراهيم العطار وابنه حسن ، وجليل البزاز ونور الدين وشملول الأحدب ، كما تشهد كثيرين من العامة أمثال رجب الحمال ، وزميله السندباد وعجر الحلاق وابنه علاء الدين وإبراهيم السقاء ومعروف الإسكافي " "٣" .

وما يكادون يستقرون في فرحتهم ، حتى يفاجئهم السندباد بقوله " ضجرت من الأزقة والحواري ، ضجرت من حمل الأثاث والنقل ، لا أمل في مشهد جديد ، هناك حياة أخرى ، يتصل النهر بالبحر، يتوغل البحر في المجهول ، يتمخض المجهول عن جزر وجبال وأحياء وملائكة وشياطين ، ثمة نداء عجيب لا يقاوم ، قلت لنفسي جرب حظك ياسندباد وألق بذاتك في أحضان الغيب " "٤" .

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٥.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٧.

"٣"- المصدر السابق ، ص ١٠ .

"٤"- المصدر السابق ، ص ١١.

وتستمر الرواية فى سرد أماكن عدة على طول حكايات : صنعان الجمالى وجمصة البلطى والحمال ونورالدين ودنيا زاد ومغامرات عجر الحلاق ، وأنيس الجليس وقوت القلوب وعلاء الدين أبو الشامات والسلطان وطاقية الإخفاء ومعروف الإسكافى والسندباد والبكاءون ؛ تتنوع بين الحقيقة والخيال ، نذكر منها محاكمة الماء اللانهائية وعبدالله البحرى وعبدالله البرى " "١" ، " واللسان الأخضر الممتد فى النهر" "٢" ، والجنين سنجام وقمقام " المستقلين فوق غصن من أغصان الشجرة الكبرى فى ليلة مازجت فيها أنفاس الشتاء المودع أنفاس الربيع المتحفز " "٣" ، والنفق الذى انشق " ولا يستطيع البشر شقه فى أقل من عام " "٤" ، وجزر السندباد ومغامراته بأماكنها المتعددة وأوصافها المسهبة "٥" .

وفى النهاية يختتم الكاتب روايته بصخرة البكائين التى يدخل شهريار فى عالمها الداخلى هكذا " اقترب من الصخرة .. دار حولها دورة كاملة .. ماهى إلا صخرة فى صورة قبة غير مستوية يمر بها العابر ، فلا تثير اهتمامه ، دنا منها فتحسس سطحها فوجده خشنا .. هوى عليه بقبضته مرات ثم هم بالتحول عنها عندما صدر منها إليه صوت متحرك .. تكشف أسفلها عن مدخل مقوس الهامة فتراجع مرتعدا من الخوف ، لكنه رأى نورا هادئا عذبا ونسمت رائحة زكية مخدرة زايله الخوف إن هذا الباب هو ما تاق الرجال إلى فتحة وما أحرقوا الدموع من أجله .. اقترب منه ، أدخل رأسه متطلعا فجذبته فتنة طاغية ، ما كاد يدخل حتى أغلق الباب وراءه ، ولكن فتنة المكان استحوزت عليه كله .. منير بلا ضوء .. عذب المناخ بلا نافذة ، متضوع بشذا طيب بلا حديقة .. أرضه بيضاء ناصعة قدت من معدن مجهول ، جدرانه زمردية ، سقفه مزركش بمهرجان من الألوان

"١"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٧٨.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٨٨.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٩١.

"٤"- المصدر السابق ، ص ١١١.

"٥"- المصدر السابق ، ص ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ .

المتناغمة ، في نهايته بوابة متلألئة كأنما طعمت بالماس ، .. إلخ " "١".

ولا شك أن توظيف المكان في الرواية " لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية ، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط ، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص " "٢" .

وسوف نناقش هذا التشكيل المكاني في بعده الجمالي من خلال وصف الكاتب لمكان إقامة شهريار بوصفه – مثلا – لما سبق ، إذ يصعب تتبع كل الأماكن خشية الإطالة .

فشهريار يقيم في " جبل " ، و" يصعد " إليه الوزير دندان " على برذون" "يتبعه" " نفر من الحراس " " يتقدمه " " حامل مشعل" ويجلس في غرفة " خلفية " تطل على حديقة "مترامية " ، وقد " أطفأ " " قنديله " " الوحيد " ليكن " الظلام" كي " يرصد" انبثاق" "الضياء" ، في سكون لا صوت فيه غير " صوت الديكة " .

والملاحظ من خلال وصف المكان السابق ، أن الألفاظ نسجت خيوطها عبر مستويات ثلاثة لتسهم في تأكيد عزلة شهريار وكأنه في قلعة حربية أو ثكنة عسكرية ، يجب أن تتوفر فيها دواعي الأمن ، فعلى المستوى الأول : مستوى الحيز المكاني ، نجد إقامته في جبل وليس في واد لتتم السيطرة عليه ، وفي حجرة خلفية وليست أمامية لتجنب مواجهة المخاطر مباشرة ، وحديقته مترامية الأطراف وليست صغيرة لإتاحة الفرصة لاكتشاف من يتسلل ولتعدد خطوط الحراسة ، والذي يصعد إليه يسير في طابور عسكري بين حراس يتقدمونه ويتبعونه ، وعلى المستوى الثاني : مستوى الصوت ، لا صوت يؤنس وحدته غير صوت الديوك ، المسموح لها فقط بالوجود لعدم خطورتها ، وعلى المستوى الثالث : مستوى الألوان ، فلا لون يكتنفه غير لون الظلام ، حتى مصباحه الوحيد أطفأه ، ونلاحظ أيضا مالي لفظة الوحيد من جمال ، فشهريار بغناه وعزه ، لم يكن يملك غير قنديل وحيد.

"١"– نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٦٤ .

"٢"– القتامة مجلة ألف ، مجلة البلاغة المقارنة ، جماليات المكان ، ع ٦ ، ربيع ١٩٨٦ ، ص ٥ .

كل هذه التشكيلات اللغوية ، تسهم فـي عزلـه ؛ خارجيا بصفـة عامـة ونفسيا بصفـة خاصة مما يزيد من قيمة الدور المعلق على الضياء المنبثق فى مواجهة كل هذا السواد ، الخارجى والداخلى على السواء ، ومن ثم ، تتبدى حيرة شـهريار منذ الصفحـات الأولـى وتظل ، معلقة حتى نهاية الرواية .

٢- تعدد الأزمنة :

من الملاحظ أن الأزمنة فى الليالى العربية قد تعددت بشكل لافت للنظر ، فهنـاك زمن الحكى الدائر ليلة بعد أخرى من شهرزاد لشهريار والذى يمتد حتـى الليلـة الأخيرة ، عبر " سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية ، التى ينـدر وجودهـا فـى سـفر مماثل"١" . وهناك الزمن الخاص بكل حكاية أساسية من حكايات الليـالى العربيـة ، والتـى ربما احتوت على حكايات ثانوية فرعية أخـرى ، لهـا زمنهـا الخـاص بهـا أيضـا ، نتيجـة "وجود (أجزاء رخوة) فى الفعل القصصى ، تسمح بـاندراج أفعـال قصصيـة ثانويـة فـى سياقها " "٢" . وهناك زمن الحكى الخاص بكل ليلة والـذى يختلـف مـن ليلـة إلـى أخـرى ، حسب حجم أحداث كل حكاية مروية فيه ، الأمـر الـذى يـؤدى إلـى تشـابك الأزمنـة وتعقـد خيوط الأحداث - فى كثير من الأحيان - مما يستتبع معه يقظة فى القراءة والمتابعة .

ولأزمنة نجيب محفوظ فى لياليه تعدد واضح أيضـا ، تتـوع بيـن زمـن سـرد شـهرزاد لشهريار والذى اختلف عن الليالى العربية - كما سنوضـح - وبين أزمنة كل حكاية رئيسية فى الرواية وهى : صنعان الجمالى ، جمصـة البلطـى ، الحمـال ، نـور الديـن ودنيـا زاد ، مغـامرات عجـر الحـلاج ، أنيـس الجليـس ، السـندباد ، البكـاءون ؛ وبيـن أزمنـة الحكايـات الفرعية الداخلة فيها مثل حكاية جمصة البلطى وحكاية شهريار نفسه ، الداخلتين فى نسـيج كل حكايات الرواية ، أو مثل حكاية السندباد الداخلة فى بعض حكايات الرواية .

ويمكننا - بقليل مـن الجهـد - سـرد كل حكايـة أساسـية مـن حكايـات ليـالى الكـاتب

"١"- د. عبدالله إبراهيم : السردية العربية : بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى ، بيروت ، المركز الثقافى العربى ، ط ١، ١٩٩٢م ، ص ٩٦ .

"٢"- المرجع السابق ، ص ٩٧ .

وتبيين زمنها ، كذلك سرد كل حكاية ثانوية متداخلة معها ، لكننا سنكتفي - لمحاً - برصد زمن حكاية شهرزاد وشهريار - بوصفها الحكاية المركزية - وتبيان كيفية تبديها في الرواية .

فإذا كان " زمن سرد شهرزاد في ألف ليلة وليلة قد أتاح لها " تنضيد ذلك العدد الكبير من الحكايات " "١" نتيجة لمعاناتها الخاصة ، فإنه في ليالي محفوظ قد اختفى تماما .

فالرواية تبدأ من حيث انتهت الليالي العربية ، وفي إيماءة خاطفة ، لم تتجاوز أربع صفحات ، يصفي الكاتب فيها دور شهرزاد تماما في الحكي ، حيث تبدأ الحكايات في تسلسلها بعيدا عن بدايتها التقليدية " بلغني أيها الملك السعيد " ومن ثم تتشكل الرواية .

فبعد أن استأذن دندان في مقابلة ابنته شهرزاد ، وأخبرها بنبأ العفو عنها ، كان هذا الحوار :

"- نجوت من المصير الدامي برحمة ربنا .

- ليرحم الله العذارى البريئات .

- ما أحكمك وما أشجعك .

- ولكنك تعلم يا أبي أني تعيسة .

- ضحيت بنفسي لأوقف شلال الدم .

- لله حكمته .

- وللشيطان أولياؤه .

- أنه يحبك ياشهرزاد .

- الكبر والحب لا يجتمعان في قلب .

- كلما اقترب مني تنشقت رائحة الدم .

- السلطان ليس كبقية البشر.

- لكن الجريمة هي الجريمة ، كم من عذراء قتل ، كم من تقي وورع أهلك ، لم يبق في المملكة إلا المنافقون .

"١"- د. عبدالله إبراهيم : السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ص ٩٧.

- نثق بالله لم نتزعزع قط .
- أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر كما علمنى الشيخ الأكبر .
- نعم الأستاذ ونعم التلميذة " ١" .

والملاحظ من الحوار السابق ، والذى سحب فيه الكاتب دور شهرزاد من الرواية ، تركيزه على جملة دعائم ، ارتكز عليها بناء الرواية بعد ، وهى :

١- إلصاق الدور الذى قامت به شهرزاد إلى تعاليم الشيخ عبدالله البلخى ، وبذلك يتعمق انخراطه فى نسيج الرواية ، رغم أن شخصيته " ليست منسوجة من عالم الليالى ، بل من عالم الواقع " "٢" ، لدرجة يمكن معها أن نتفق مع باحث يرى أن شخصية الشيخ البلخى ما هى إلا رمز " للجانب الإيجابى للثقافة العربية التى تمد الكادحين بطاقة هائلة على الصبر والمواصلة " "٣" .

٢- ارتكان شهرزاد إلى مقام الصبر، ومن ثم يتبرر فنيا سحبها من الرواية .

٣- إعطاؤها بعدا شعبيا فى نسبة دورها إلى التضحية من أجل بنات جنسها ، ومن ثم يتصل دورها بأحد أطراف الصراع الذى سيمثله أفراد الشعب فى الرواية .

٤- تركيزها فى إبراز الطرف الآخر من الصراع على أن المملكة لم يبق فيها غير المنافقين الذين هم - وبلا شك - أهل الحكم الذين تعيش وسطهم .

٣- اختلاط المكان الحقيقى بالخيالى : -

امتزج المكان الحقيقى بالمكان الخيالى فى الليالى العربية بطريقة سريالية ، تميعت فيها الحدود وزالت بها الفواصل بين الأشياء ، فالأرض ما تلبث أن تتفتح عن عوالم بداخلها والبحر والجو كذلك ، والشخوص ما برحت تتنقل بحرية دون تأثر بيولوجى بين العوالم المختلفة فهذا يدخل فى الصخر وذاك يقيم فى الماء وآخر يطير إلى أعلى طبقات الجو ويهبط بسلام .

"١"- نجيب محفوظ : ليالى ألف وليلة ، ص ٥ ، ٦ .

"٢"- د. نبيلة إبراهيم : الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، ص ٢٢١ .

"٣"- د. عبد الحميد إبراهيم : مقالات فى النقد الأدبى جـ ٤ ، دار الهداية ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص ١٣ .

وليالي محفوظ ، ما فتئت تفعل ذلك ، ليس على سبيل الحكاية والوصف بين أذني شهريار ولكن حقيقة مرئية أمام عينيه وممارسة منه في بعض الأحيان ، فبجسده يدخل مملكة الصخر " اقترب من الصخرة ، دار حولها دورة كاملة ، اقترب منها ، أدخل رأسه متطلعا ، فجذبته فتنة طاغية ، .... ما كاد يدخل حتى أغلق الباب وراءه ...... إلخ "١" وبمعصيته يلفظ لحظة أن فتح الباب المحرم فتحه " انتهز غفلة من الخادمات ، فأدار المفتاح ، انفتح الباب بيسر عن نغم ساحر وشذا طيب ، ودخل مضطرب القلب ، كبير الأمل ، انغلق الباب فتجلى له ما رد ، لم ير أقبح منه ، انقض عليه ، فرفعه بين يديه كعصفورة ، هتف شهريار نادما : دعني بربك . وكأنما قد استجاب إليه فأرجعه إلى الأرض " "٢" .

ولا شك أن هذا الاختلاط بين المكان الحقيقي والخيالي له دلالة ، نستميحها عذرا في عدم ذكرها الآن – مع بقية أية دلالات أخرى نغفلها بعد – حتى نهاية المبحث وذلك لتكرارها في عدة مواضع بين السمات العامة التي حددناها سلفا لزمكانية الليالي العربية مستثنين الدلالات التي لا تتكرر – كما مثلنا في حديثنا عن تعدد المكان وتعدد الزمان .

٤- اختلاط الزمان الحقيقي بالخيالي :

اختلطت الأزمنة المتوقعة للأيام والشهوروالسنين في ألف ليلة وليلة بأزمنة خيالية على سبيل الفانتازيا ، وعلى غرار التنقل بين أزمنة العوالم المختلفة ، سواء أكانت سفلية أم علوية ، في البر أم في البحر أم في الجو ، ومن ثم أمكن للشخصية أن تحيا في زمنين مختلفين ومختلطين في آن واحد ، فتحدثنا مثلا : " حكاية الملك يونان والحكيم رويان " أن الملك يونان بعدما فرغ من إنقاذ الشاب من براثن سحر ابنة عمه وأراد العودة إلى مدينته، قال له الشاب :

" – يا ملك الزمان ، أتدري ما بينك وبين مدينتك ؟ .

فقال يومان ونصف .

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٦٤ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٢٦٩ .

فعند ذلك قال له الشاب :

- إن كنت نائما فاستيقظ ، إن بينك وبين مدينتك سنة للمجد وما أتيت فى يومين ونصف ، إلا لأن المدينة كانت مسحورة " "١".

ويطالعنا هذا الخلط بين الأزمنة فى ليالى محفوظ ، فهذا شهريار ، ينتقل من زمنية الأرض حيث ملكه وزوجته ، ويدخل فى زمنية الصخر ومملكتها الوهمية ، فتختلط عليه الأزمنة ولا يستطيع تحديدها :

" انبهر للقصر كأنه أحد صعاليك شعبه ، آمن بأن قصره القديم لم يكن سوى كوخ قذر ... قادته الصبية إلى قاعة العرش ، الملكة تضيىء على عرشها بين جناحين من صبايا كاللآلىء .. سجدت الصبية بين يدى الملكة وقالت :

- عريسك الموعود ياصاحبة الجلالة .

فقال بصدق وأمانة :

- يقتضى الواجب أن أصارحك بأننى عشت فى الماضى حياة طويلة حتى شارفت الشيخوخة .

فقالت الملكة بعذوبة :

- لا أدرى عم تتحدث .

- إنى أتحدث عن قبضة الزمن يامولاتى .

فقالت بسرور :

- ما عهدنا الزمن إلا صديقا وفيا لا يطغى ولا يغدر فغمغم شهريار.

- سبحان الله القادر على كل شيء .

واحتفلت المدينة بالزواج أربعين يوما ... " "٢" .

ويذوب فى التجربة حتى النخاع ويسألها ذات مرة وهو يداعبها :

" - متى يكون لنا وليد ؟

"١"- ألف ليلة وليلة ، م ١ ، الليلة (٩) ، ص ٤٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٦٦، ٢٦٧.

فتساءلت في ذهول :

- أتفكر في ذلك ولما يمض على زواجنا مائة عام ؟ !

- مائة عام فقط ؟

- بلا زيادة ياحبيبي .

فتمتم :

- حسبتها أياما معدودة .. " "١" .

٥- توهم المكان بين الثبوت والحركة :-

تحدثنا الليالى العربية عن أمثلة كثيرة ومطردة باطراد حكايات الليالى ، عن أناس توهموا المكان على صورة ما ، وتعاملوا معه على أساسها ، ثم اكتشفوا بعد حين حقيقة زيفها ، ففى الحكاية الأولى من حكايات السندباد البحرى ، مثلا يقول :

" انطلقنا فى سير البحر إلى أن وصلنا إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة ، فأرسى بنا صاحب المركب على تلك الجزيرة ، ورمى مراسيها وشد السقالة ، فنزل جميع من كان فى المركب فى تلك الجزيرة وعملوا لهم كوانين وأوقدوا فيها النار ، واختلفت أشغالهم فمنهم من صار يطبخ ومنهم من صار يغسل ومنهم من صار يتفرج ، وكنت أنا من جملة المتفرجين فى جوانب الجزيرة ، وقد اجتمع الركاب على أكل وشرب ولهو ولعب ، فبينما نحن على تلك الحالة وإذا بصاحب المركب واقف على جانبه وصاح بأعلى صوته : ياركاب السلامة اسرعوا واطلعوا إلى المركب وبادروا إلى الطلوع واتركوا أسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك ، فإن هذه الجزيرة التى أنتم عليها ماهي جزيرة ، وإنما هي سمكة كبيرة رست فى وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة ، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان ، فلما (وقدتم) عليها النار ، أحست بالسخونة فتحركت ، وفى هذا الوقت تنزل بكم فى البحر فتغرقون جميعا .. فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك " "٢".

"١"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٦٨.

"٢"- ألف ليلة وليلة ، م ٣ ، الليلة (٥٣٦) ، ص ١١٤ ، ١١٥ .

ولقد ساق نجيب محفوظ هذا التوهم فى لياليه فى حديث السندباد لشهريار عن الأمور التى تعلمها فى أسفاره ، مثالا ، على ضرورة التأكد من صلابة الأرض التى يقف عليها الإنسان :

" تعلمت يامولاى أول ما تعلمت أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة ، وأنه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة ، فإنه لما غرقت سفينتنا فى رحلتنا الأولى ، سبحت متعلقا بلوح من ألواحها حتى اهتديت إلى جزيرة سوداء ، شكرنا الله أنا ومن معى ، وجلنا فى أنحائها نفتش عن ثمرة ولما لم نجد تجمعنا على الشاطئ متعلقة آمالنا بأى سفينة تمر .... وما ندرى إلا وأحدنا يصيح : الأرض تتحرك ! ، نظرنا فوجدناها تميد بنا فركبنا الفزع ، وإذا بآخر يصيح : – الأرض تغرق .

أجل كانت تغوص فى الماء ! ورميت بنفسى فى الماء .. ووضح لنا أن ما ظنناه أرضا لم يكن إلا ظهر حوت كبير أزعجته حركتنا فوقه فمضى إلا عالمه يحف به الجلال"[١] .

والملاحظ من مقارنة الصياغتين ، أن نجيب محفوظ ، ربما تأثرا بعلمية القرن العشرين أو ربما ملاءمة للذوق الأدبى المعاصر ؛ أراد أن يخفف من شطط وغلواء تخاريف الليالى العربية التى جعلت من سمكة ، جزيرة ، تنبت عليها الأشجار من قديم الأزل ، وكأنها روضة من رياض الجنة ، فقام بإجراء بعض التعديلات أو التحويرات ، لتتفق هذه التخاريف مع التخوم المقبولة لتصور الخرافة .

ولا غرابة فى هذا ، فقد تنبه الأوربيون لذلك فى إعادة صوغهم لليالى العربية ، بل إن " التأثير الواسع لليالى فى أوربا ، لم يتم بغير قدر ما من التعديلات و(التحويرات) فى الأصل لتلائم التذوق الأوربى " [٢] .

وفى هذه التعديلات التى تناثرت على امتداد الرواية ، ما ورد فى المسرد السابق ، حيث وصف الكاتب الجزيرة بالسواد تمشيا مع اللون العلمى الشائع والمتوقع لجلد السمك ،

---

[١]- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٥١ .

[٢]- د. نبيل رشاد نوفل : الأدب المقارن ، قضايا ومشكلات ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م ، ص ٩٥ .

ومنع أرضها من حمل الثمار ومن ثم الأشجار، تمشيا مع الذوق المعاصر الذى يتوقع حركتها بعد ، ثم أنه لا يسميها أصلا سمكة ، حتى ولو صفها بالكبيرة ، تمشيا مع إمكانية وجود ما هو أكبر وهو الحوت .

٦- ارتباط مصير الشخوص بالزمان :

لعل من أوضح الأمثلة على ذلك فى الليالى العربية ، مصير شهرزاد ، فلقد ظل مصيرها معلقا طوال الحكايات بين الخوف والرجاء ؛ الخوف من أن يضجر الملك من حديثها ويطبق عليها سيف السياق ، والرجاء فى أن يمهلها ليلة أخرى ، يستمع فيها لبقية حكاياتها .

لذلك تبدى مصيرها فى الليالى العربية ، رهنا بحكاياتها وليس رهنا بصحتها وسقمها فهى تعيش ليس من أجل أنها تستطيع فعل ذلك ولكن من أجل أنها " تستطيع أن تروى الحكايات " "١" ، حتى كانت الليلة الأخيرة ، ليلة العفو عنها .

والمدقق فى الأمر ، يرى أن توالى الزمن فى الليالى العربية ، هو الذى " مكن شهرزاد من أن تكسب الوقت الكافى لتستبدل الموت بالحياة " "٢" .

ولنجيب محفوظ معارضة وضيئة لهذا ، حيث يقرر مصير شهرزاد منذ الصفحات الأولى فى الرواية – كما بينا – وقبل أن تبدأ الحكايات ، بالعفو عنها وارتكانها إلى مقام الصبر مختفية ، ولعلها تنتظر مصير شهريار الذى شاء الكاتب له أن يبدأ فى الرواية متحيرا يردد " الوجود أغمض مافى الوجود " "٣" ، ثم لا يلبث أن يجعله يعترف " نلت نصيبى من الكآبة " "٤" ، ومن ثم يدفعه إلى عوالم تزيده توها على توه ، حتى يتقرر مصيره فى النهاية ، مريدا بين المريدين : " هجر العرش والجاه والمرأة والولد ، عزل

"١"- Tzvetan ,Todorov , The poetics of prose . (Oxford , Basil Black Well , 1977) , P. 73 .

"٢"- د. عبدالله إبراهيم : السردية العربية ، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى ، ص ٩٦ .

"٣"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص٤ .

"٤"- المصدر السابق ، ص ٦٥ .

نفسه مقهورا أمام ثورة قلبه فى وقت تناسى فيه شعبه آثامه القديمة الماضية ، اقتضت تربيته زمنا غير قصير ... لم يقدم على الخطوة الحاسمة حتى استفحل فى باطنه الخوف وهيمنت رغبته فى الخلاص ، غادر قصره بليل ، عليه عباءة وبيده عصا مستسلما للمقادير .. قادته قدماه إلى الخلاء قريبا من اللسان الأخضر ، فترامى إلى أذنيه صوت غريب ... أنصت تحت هلال فى السماء الصافية ، فأيقن من أنه يسمع نحيبا جماعيا ، قوم يبكون فى الخلاء ، مضى نحو مصدر الصوت فى حذر حتى استقر وراء نخلة ... رأى صخرة كالقبة " "١" .

٧- ارتباط مصير الشخوص بالمكان :

ربط نجيب محفوظ فى كثير من أعماله الواقعية بين مصير الشخوص والمكان الذى يعيشون فيه ، لا سيما فى أحياء القاهرة ، من مثل : القاهرة الجديدة ، زقاق المدق ، بداية ونهاية .

وإمعانا فى استحكام هذا الربط ، حتى فى الشخوص التى عاشت فى تلك الروايات خارج القاهرة ، فقد لاحظ أحد الباحثين الأجانب " أن أبطال الموقف الروائى ، الذين توزعهم أعمالهم أو وظائفهم أو مدارسهم أو أنشطتهم فى أرجاء القاهرة (الخارجية) ، يعودون دائما إلى قلب الوسط الذى يعيشون فيه ، لكى يتلقوا هناك قدرهم الحقيقى " "٢" .

والكاتب إن فعل ذلك فى حينه بطريقة واقعية ، ففى ليالى ألف ليلة فعله بطريقة خيالية ، فلاشك أن الليالى العربية تحدثنا عن أناس ، ارتبط مصيرهم ببيئتهم المكانية ، فبمجرد وجود فرد ما فى مكان ما يتحتم عليه ممارسة مفرداته التى ربما أدت به إلى الهلاك ، وبمجرد استحواذ فرد ما على مفردات واقع ما ، يتحدد مصيره فى الحياة .

ففى حكاية الصياد والعفريت فى الليالى العربية ، لو لم يحصل الصياد الطاعن فى السن ، الفقير الحال ، على قمقم النحاس ، لما تبدل حاله ، ولما صاهر الملك ولما أصبح من حاشيته ، فالليالى تحدثنا عن أنه بعد أن عثر الصياد على قمقم النحاس :

"١"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ٢٦٣.

"٢"- أندرية ميكيل : الفن الروائى عند نجيب محفوظ ، ترجمة وتقديم وتعليق ، د/ أحمد درويش ، ص ١٤٥ .

" أخرج سكينا وعالج فى الرصاص إلى أن فكه من القمقم ، وحطه على الأرض وهزه لينكت ما فيه ، فلم ينزل منه شيء ، ولكن خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى عنان السماء ومشى على وجه الأرض ، فتعجب غاية العجب ، وبعد ذلك تكامل الدخان واجتمع ، ثم انتفض فصار عفريتا ، رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب ، برأس كالقبة ، (وأيدى) كالمدارى ، ورجلين كالصوارى ، وفم كالمغارة ، وأسنان كالحجارة ، ومناخير كالإبريق ، وعينين كالسراجين ، أشعث أغبر " "١" .

وامتنانا من العفريت ، لإطلاق سراحه ، أخذ الصياد إلى بحيرة مسحورة وأمره :

" أن يطرح الشبكة ويصطاد ، فنظر الصياد إلى البركة ، وإذا بهذا السمك ألوانا : الأبيض والأحمر والأزرق والأصفر ، فتعجب الصياد من ذلك ، ثم طرح شبكته وجذبها فوجد فيها أربع سمكات ، كل سمكة بلون ، فلما رآها الصياد فرح ، فقال له العفريت : ادخل بها إلى السلطان وقدمها إليه فإنه يعطيك ما يغنيك " "٢" .

فكانت هذه السمكات التى هى نتيجة اكتشاف قمقم النحاس ، سببا فى سعادته .

وفى الحكاية الرابعة من حكايات السندباد ، يخبرنا أن من تقاليد إحدى الجزر التى ذهب إليها أن يدفن الرجل حيا مع زوجته ، إذا ماتت وأن تدفن الزوجة حية مع زوجها إذا مات ولقد دفع كثير من أصحاب السندباد ، حياتهم ثمنا لهذا الانخراط فى تقاليد تلك البيئة المكانية ، إلا السندباد الذى فر هربا ، ربما ليروى لنا ما حدث :

" جئت إلى ملكهم وقلت له : يا سيدى كيف تدفنون الحى مع الميت فى بلادكم ؟ فقال لى : اعلم أن هذه عادتنا فى بلادنا إذا مات الرجل ندفن معه زوجته ، وإذا ماتت المرأة ندفن معها زوجها بالحياة ، حتى لا نفرق بينهما فى الحياة ولا فى الممات ، وهذه العادة عن أجدادنا . فقلت : يا ملك الزمان وكذا الرجل الغريب مثلى إذا ماتت زوجته عندكم تفعلون به مثل ما فعلتم بهذا ؟ فقال لى : نعم ندفنه معها ونفعل به كما رأيت . فلما سمعت

"١"- ألف ليلة وليلة ، م ١ ، الليلة (٣) ، ص ٩ .

"٢"-المصدر السابق ، الليلة (٦) ، ص ٣١ .

ذلك الكلام منه انشقت مرارتى من شدة الغم والحزن علـى نفسـى ، وذهل عقلـى وصـرت خائفا أن تموت زوجتى قبلى فيدفنونى معها وأنا بالحياة ، ثم إنى سليت نفسـى لعلـى أمـوت أنا قبلها ، ولم يعلم أحد السابق من اللاحق .

وصرت أتلاهى فى بعض الأمور ، فما مضت مدة يسيرة بعد ذلـك حتـى مرضـت زوجتى وقد مكثت أياما قلائل وماتت ، فاجتمع غالب الناس يعزوننى ويعزون أهلها فيهـا، وقد جاءنى الملك يعزينى فيها على جرى عـادتهم ، ثـم إنهـم جـاءوا لهـا بغاسلة فغسلوها وألبسوها أفخر ما عندها من الثياب والمصـاغ والقلائد والجواهر من المعادن ، فلما ألبسـوا زوجتى وحطوها فى التابوت وحملوها وراحوا بها إلى ذلك الجبل ورفعوا الحجر عن فـم الجب وألقوها فيه ، تقدم جميع أصحابى وأهل زوجتى يودعوننـى فـى روحـى وأنـا أصيـح بينهم ، أنا رجل غريب وليس لى صبر على عادتكم . وهم لا يسـمعون قولـى ولا يلتفتـون إلى كلامى ، ثم إنهم أمسكونى وربطونى بالغصب وربطوا معى سبعة أقـراص مـن الخـبز وكوز ماء عذب على جرى عادتهم ، وأنزلونى فى ذلك البئر فإذا هـو مغـارة كبيرة تحـت ذلك الجبل ، وقالوا لى ، فك نفسك مـن الحبـال ، فلم أرض أن أفك نفسـى ، فرمـوا علـى الحبال ثم غطوا فم المغارة بذلك الحجرالكبير الذى كان عليها وراحـوا إلـى حـال سـبيلهم.. إلخ" "١" .

ولقد رصد نجيب محفوظ فى لياليه ، هذا المصير المرتبط بالمكان ، فجمصـة البلطـى لو لم يذهب إلى النهر ليمارس هوايته المفضلة فى الصيد ، لما عثر على الكـرة المعدنيـة ، ومن ثم لما قابل الجن سنجام ، الذى قلب حياته رأسا على عقب ودفعه إلى النطـع وشـبيب رامة السياف :

" ذهل جمصـة البلطى .. ثمة كرة معدنية ولا شىء سـواها ... تناولهـا حانقـا ، قلبهـا بين يديه ، ثم رمى بها فى باطن القارب ، أحدثت صوتـا عميقـا مؤثـرا " حـدث بهـا شـىء غير ملحوظ فتمخض عن انفجار، انطلق منها ما يشبه الغبار مدوما فـى الجـو حتـى عـانق

-١- ألف ليلة وليلة ، م ٣ ، الليلة (٥٤٧) ، ص ١٤١ .

سحب الخريف ، وتلاشى الغبار تاركا وجودا خفيفا جثم عليه فملأ شعوره بحضوره الطاغي ، ارتعب جمصه على إيلافه مواقف الخطر، أدرك بسابق علمه أنه حيال عفريت منطلق من قمقم " "١" .

وثمة معارضة هنا من قبل الكاتب لحكاية الليالى العربية ، نود تسجيلها ، فإذا كان العفريت فى الليالى العربية قد دفع صاحبه إلى السعادة والنعيم ، فالعفريت فى ليالى محفوظ دفع صاحبه إلى التطلع ، بل أعاد نسخه لحظة الإعدام فى صورة أخرى ، هى : عبدالله الحى ، الذى دفع به أيضا من مصيبة إلى كارثة حتى انتهى به درويشا بين دراويش اللسان الأخضر.

والملاحظ أيضا أن قمقم الرصاص (الصفة القديمة) تحول إلى كرة معدنية (الصفة الحديثة)، تمشيا مع ما ذهبنا إليه آنفا .

٨- دائرية الزمن :

لعل هذه السمة من أهم السمات التى تميز زمن الحكى فى الليالى العربية ، ابتداء ، فبعد تحديد المأزق المأسوى لكل من شهريار وشهرزاد ، شهريار فى تثبيته لنفسه داخل مشهد ذكرى الخيانة وعدم استطاعته تجاوزه ومن ثم ترقب تكراره فى أية ساعة ، وشهرزاد فى ارتقابها اليومى لذكرى المصير الدامى الذى أطبق على لداتها ؛ تمضى الحكايات رويدا رويدا ، نحو النهاية وهى تحت قهرهاتين الذكريين : ذكرى الموت وذكرى الخيانة ، وبناء على ذلك " نجد أن التقدم نحو المستقبل (توقع الأحداث) يتم بنفس السرعة التى يحدث بها التقهقر إلى الماضى (الذكرى) " "٢" .

حتى كان المشهد الأخير ، لحظة لاصطدام " الذكرى" " بتوقع الحدث " ومن ثم تبدت المصالحة وتجلى العفو :

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٣٨.

"٢"- سيزا قاسم : استثارة الزمن عند جارثيا ماركيز ، ترجمة : اعتدال عثمان ، مجلة فصول ، م ١ ، ع ٣ ، أبريل ١٩٨١م ، ص ٨٢.

" كانت شهرزاد فى هذه المدة قد أنجبت من الملك ثلاثة ذكور ، فلما فرغت من هذه الحكاية ، قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك وقالت له : ياملك الزمان ، وفريد العصر والأوان ، إنى جاريتك ولى ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين ، فهل لى فى جنابك من مطمع حتى أتمنى عليك أمنية ، فقال لها ، تمنى ياشهرزاد ، فصاحت على الدادات والطواشية وقالت لهم : هاتوا أولادى ، فجاءوا لها بهم مسرعين ، وهم ثلاثة أولاد ذكور ، واحد منهم يمشى ، وواحد يحبى ، وواحد يرضع ، فلما جاءوا بهم وضعتهم قدام الملك ، وقبلت الأرض وقالت ، ياملك الزمان ، إن هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقنى من القتل إكراما لهؤلاء الأطفال ، فإنك إن قتلتنى يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء ، فعند ذلك بكى الملك وضم أولاده إلى صدره وقال : يا شهرزاد والله إنى قد عفوت عنك من قبل مجىء هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك عفيفة نقية ، وحرة تقية ، بارك الله فيك وفى أبيك وأمك وأصلك وفرعك وأشهد الله أنى قد عفوت عنك من كل شىء يضرك " "١" .

والمتتبع لحظ سير الزمن فى الليالى العربية ، يرى أنه يبدأ من مشكلة أولية ثم يسير منها فى اتجاه أفقى ، ثم يرتد إليها فى النهاية ، محققا لحلها ، وهذه الحركة لا شك أنها تتسم بالنكوص حول نفسها ومن ثم تسم الزمن بالدائرية ، وهذه الدائرية فى رسم الزمن ، هى التى شاء لها نجيب محفوظ أن تؤطر لياليه .

فإذا كانت شهرزاد فى الليالى العربية ، بفضل حكاياتها المتوالية زجرا وتربية قد "هدت الملك إلى إنسانيته وردته عن غريزته " "٢" . وهذبت أخلاقه " فتحول من طاغية متعطش للدماء إلى زوج مخلص وحاكم عادل ، وعاهل رفيق برعاياه " "٣" ، ففى ليالى

"١"- ألف ليلة وليلة ، م ٤ ، الليلة (١٠٠١) ، ص ٤٢٩ ، ٤٣٠ .

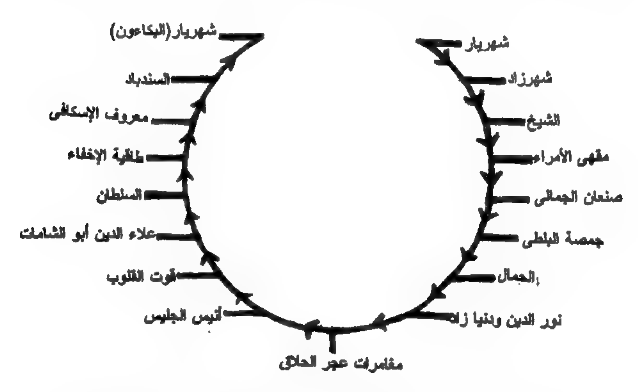
"٢"- د. الطاهر أحمد مكى : الأدب المقارن ، أصوله وتطوره ومناهجه ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، مايو ١٩٨٧م ، ص ٥٦٣ .

"٣"- حلم أبو الحسن : ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى ، فصول ، القاهرة ، م٣ ، ع٣ ، يونية ١٩٨٣م ، ص ١٧٣.



محفوظ يحدث ذلك أيضا ، لكن عن طريق انخراط الملك نفسه في تلك الحكايات التي سمع بها من شهرزاد ، على سبيل الحقيقة والمعايشة اليومية ، وبعيدا هذه المرة عن شهريار ولسانها .

فالرواية تبدأ بشهريار الليالي ، شهريار القديم ، وقد فرغ - توا - من العفو عن شهرزاد ، ثم تضرب صفحا عن شهرزاد ، وتدفع بشهريار عبر حكاياتها المتعددة وقد بانت حيرته وتجلى عذابه وتعلق مصيره بين ترجي الموت أو تمني الحياة ، هكذا :



وفي هذا الزمن الدائري " زمن الذاكرة الجماعية التي من شأنها أن تقهر الموت" "١"، أعيد خلق شهريار الجديد ، شهريار الرواية ، مريدا بين المريدين وبكاء بين البكائين .

وبعد ، فما الذي حققه نجيب محفوظ في جعل زمكانية لياليه ، متضافرة مع زمكانية الليالي العربية ، بالدمج الذي بيناه ؟

أولا : أمكن له تحريك شخوصه وصنع أحداثه بكافة أنواع التجاوز وحرية الحركة ، مما أسلمه أسلحة جديدة ، لا يوفرها له القص التقليدي ، فالشخوص لا تحدها تخوم ،

"١"- د. نهاد صليحة ، معنى الزمن في أدبه الروائي ، القاهرة ، الأهرام ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨م .

والحوادث لا تقيدها مسلمات ، والزمان يفقد مقاييسه ، والمكان ينفلت قانونه ، والأمثلة في ذلك كثيرة .

ثانيا : أمكن له إقامة عالم مواز لعالم الليالى ، يشتمل على مفرداتها ويتوجه بتوجهاتها فى البناء الظاهرى ، لكنه يرمى إلى دلالات معاصرة واخزة فى بنائه العميق ، هروبا من المواجهة والصدام مع أية تابو .

فالدعوة إلى قتل الحكام الظالمين ، ماثلة طوال الرواية ، وثورة العامة مع الخيرين أمثال معروف الإسكافى ، موشاة بالرضا من قبل الكاتب .

ثالثا : أمكن له إبراز موهبته الأصيلة والفائقة فى وجه الليالى العربية ، على غرار المعارضات الشعرية – والمتمثلة – فضلا عن تشويق الحكايات – فى البناء المحكم لتتابع الحكايات ، والذى لا يوفره الربط الهش لحكايات الليالى العربية .

الفصل الرابع

توظيف اللغة التراثية فى بناء اللغة الروائية

تمهيد :

المبحث الأول : توظيف لغة التراث الدينى :

١- توظيف لغة القرآن الكريم .

٢- توظيف لغة الحديث النبوى .

٣- توظيف لغة التراث الصوفى .

٤- توظيف لغة الكتاب المقدس.

المبحث الثانى : توظيف لغة التراث الأدبى :

١- توظيف لغة الشعر .

٢- توظيف لغة الأقوال المأثورة .

٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الفصيحة .

المبحث الثالث: توظيف لغة الموروث الشعبى :

١- توظيف لغة المثل الشعبى .

٢- توظيف لغة الأغنية الشعبية .

٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الشعبية .

تمهيد:

للعمل الروائي – فضلا عن أحداثه وشخوصه وزمانه ومكانه – لغة language ، تميزه عن غيره من الأعمال الروائية وتميز صاحبه عن غيره من الروائيين .

ولا شك أن هذه اللغة تمثل وسيلة الكاتب ومعبره إلى القارئ من خلال ما تحمله من " وسائل فنية عديدة ، مثل الاستعارة والصورة والرمز والحبكة والشخصية والإطار والنغمة ووجهة النظر ، بالإضافة إلى وسائل أخرى ، تتوسل بها لنقل الأفكار والمشاعر والتعبير عنها ، لتؤثر في حواس الإنسان وعواطفه وخياله وعقله بوجه عام " "١" .

والروائي – بهذه اللغة – " قادر على تحويل الثواني إلى دقائق في القراءة ، واللحظة إلى تحليلات متأنية ،.... وقادر على أن يمتد بالبناء ، ولا يخشى ملل القارئ ، لأنه يمكن أن يتجه داخل الرواية ، إلى اللقطة التي تستهويه ، فيقف عندها ويتأملها ، وإن عجلا ، بما يمكن أن يدفع الملل في نفسه ، وهناك المناظر والوصف واللوحات المنعزلة، والتحليل والرسوم الجانبية ، يأتي بها الروائي لإظهار قدرته على الوصف ، وقد تشغل صفحات وهو يقف عند التفاصيل الدقيقة والأحداث الموازية ، ويحلل نفسيات أبطاله ، ويبرز الملامح الذاتية لكل شخصية " "٢" .

ويمكن لهذه اللغة ، أن تتمايز – برغم قدرتها الفائقة في تنوع أشكال الصوغ – إلى أساليب ثلاثة : السرد Naration ، الوصف Description ، الحوار Dialogue .

ولا يوجد "مقياس " محدد لحجم السرد أو الوصف أو الحوار ، والأمر في ذلك متروك لفنية الكاتب ، لكن عليه أن يزاوج بين الأساليب الثلاثة في إطار متكامل لتكون معا "نسيجا" متسقا " قد تختلف خيوطه الفنية ، لكنها تشكل في النهاية نسيجا واحدا .. متناغم الألوان .. متكامل الوحدات .. متسق الإيقاع " "٣" .

والحديث عن السرد والوصف والحوار، في حقيقته " حديث" عن "الوعاء اللغوي"

"١"- R.F., Dietrich , & H., Sundell Roger , The Art of fiction , (New York , Hott, Rinehart & Winston , 1967), P. 4 .

"٢"- د. الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة ، دراسة ومختارات ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص ٧٥ .

"٣"- د. طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، ص ٤١ .

الذى يحتوى على عناصر القصة ، باعتبارها نوعا من فنون القول " "١" .

واستجابة للتطور الحديث فى طريقة استخدام اللغة السريعة (التلغرافية) ، المكثفة، اتجهت القصة شيئا فشيئا "إلى الاستغناء عن الأسلوب الوصفى ، الذى يراد به وصف شخصية البطل أو مظهره ، أو وصف مسرح الأحداث أو زمانها ...إلخ ، إلا بالقدر الذى يتطلبه تجسيد المضمون القصصى ، من جهة ومدى تأثير هذا الوصف فى سير الأحداث من جهة أخرى" "٢" ، الأمر الذى دفع لغة القصة أن تتناوب بين السرد والحوار .

وإذا كان الحوار ، تمشيا مع أسلوب القص ، لا يقدم خالصا ، دون مداخلات سردية ، إلا فى أضيق الحدود . وإذا كانت شهرته الأصلية ومجال قوته على خشبة المسرح حيث يتحول إلى " فعل من الأفعال " "٣" المسرحية ؛ فإن السرد يصبح بلا منازع - زعيما - لأغلبية الأساليب الروائية .

وللسرد تعريف لحظة كان ينظر إليه من خلال مزاملته للوصف والحوار ، يتمثل فى كونه " الطريقة التى يصف أو يصور بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان ، اللذين يدور فيها ، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية ، أو قد يتوغل فى الأعماق فيصف عالمها الداخلى وما يدور فيه من خواطر نفسية ، أو حديث خاص مع الذات " "٤" .

ومع تبدل الأحوال واستقطاب السرد لدور لغة القص ، تمثل تعريفه " فى كونه جملة كبيرة " "٥" تمتد من بداية الرواية إلى نهايتها .

ومع تسليمنا بهذه النتيجة ، فسوف يستمر تعاملنا فى دراسة لغة الكاتب ، من خلال النظر إلى تلك الجملة الكبيرة عبر تقسيماتها السابقة إلى سرد ووصف وحوار ، انطلاقا من

"١" - صبحى نصار : صور ودراسات فى أدب القصة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٧م ، ص ٦٦.

"٢" - المرجع السابق ، ص ٦٦.

"٣" - د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ص٦١٢.

"٤" - د. طه وادى : دراسات فى نقد الرواية ، ص ٤٣.

"٥"- Roland, Barthes , The Semiotic Challenge , (U.K , Black Well, 1989), P.100 .

منهجنا في التحليل وسبر أغوار الدلالة ، آخذين في الاعتبار، طبيعة تـآلف تلك التقسيمات معا ، في أداء وظيفتها داخل النص الروائي ، بالدرجة التي عرفت معها بالجملة الكبيرة .

وإذا كان الكاتب قد استقر على إنتاج لغته ، بهذه الهيئة التي هـي عليها دون غيرها من بدائل لغوية في المفردة والتركيب والجملة ؛ فهي إذن اختياره الذي ارتضاه واطمأن إليه عن قصد وارتياح ، ومن ثم ينبغي التعامل معها علـى هذا النحو، فإذا اشتملت على معالم تراثية ، سواء كانت في المفردة أو التركيب أو الجملة ، فلا ينبغي النظـر إليها على أساس أنها حلية أو فضلة ، بل ينبغي تأكيد وجودها بوصفها اختيارا أكيدا من بين البدائل اللغوية ، ومن ثم يتحتم البحث عن كنه دلالة توظيفها وكيفيته في لغة الرواية .

وإذا أردنا التأكيد على قصدية اختيار اللغة الروائية ، فلنستشهد بما استشهد بـه ألان روب جرييه Alain Robbe Grillet ، حين أكد حتمية اختيار البناء اللغوي في معالجة أي نص روائي حيث قال " فلنقم بالتجربة على أي عمل مهم .... لنأخذ " الغريب " L' Etranger مثلا ، يكفي أن نغير فيه من أزمنة الأفعال ، وأن نضـع بدلا من الضمير الأول للماضي المركب " الذي ينتشر استعماله غير العادي فـي كل الروايـة " ، الضمير الثالث للماضي البسيط ، سيختفي عالم كامو Albert Camus تماما ... وتضيع معه متعة الكتاب تماما ، يكفي أن نغير من ترتيب الكلمات في مدام بوفاري Madame Bovary ، حتى لايبقى من فلوبير Flaubert أثر " "١" .

وإذا كانت اللغة ، نتاجا حضاريا ، له خصوصيته ، حيث " في كل فترة تاريخية مـن الحياة الأيديولوجية واللفظية ، يمتلك كل جيل ، داخل كل واحدة من فئـات المجتمـع لغتـه ، فضلا عن ذلك ، باختصار ، فإن كل عهد لـه لهجتـه ومعجـم مفرداتـه ونسقه فـي التعبير الخاص" "٢" ؛ فإن القصة التي تتوسل باللغة – كتابة – تتسم بتلك الصفة ، ومن ثـم يظهر واضحا فيها أية مداخلات لغوية " تراثية " غير منتمية للمعين اللغوي الحضاري التي كتبت فيه .

"١"– ألان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، ب . ت ، ص٤٩.

"٢"– ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٧م ، ص ٦١.

ولما كانت لغة نجيب محفوظ الروائية ، تنتمى إلى معين لغوى محدد بالانتماء إلى لغة العصر الحديث ، فإن أية مداخلات أخرى " تراثية " عن المألوف اللغوى ، يجب رصدها ودراستها " حسب ظهورها فى السياق ، حسب تطور بنائها الوظيفى من البداية إلى النهاية ، وعلى أساس أنها تركيب لغوى يكشف عن سلوك يتجه نحو هدف ما ، فى خلال تتابع القصة الزمنى " "١" .

وما تم مداخلته من لغة التراث في لغة الكاتب الروائية ، تقاطر من روافد ثلاثة:-

١- لغة التراث الدينى .

٢- لغة التراث الأدبى .

٣- لغة الموروث الشعبى.

والأمر – تفصيلا – يتضح فى المباحث الثلاثة التالية .

"١"- د. نبيلة إبراهيم : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، ص٧٣.

المبحث الأول : توظيف لغة التراث الديني .

لا شك أن للتراث الديني"١" ، لغة خاصة ، تميز بها من بين سرديات التراث – مفردات وتراكيب ونصا– عبر صياغاته المتعددة في الكتب السماوية : التوراة والإنجيل والقرآن .

ولا شك أن انخراط أوعدم انخراط كاتب ما في معين ثقافة دينية ما ، يشكل حضاريا ملمحا أسلوبيا بارزا في صياغته ، يختلف قربا أو بعدا حسب حجم انخراطه في كل ثقافة .

وما تم مداخلته في لغة نجيب محفوظ الروائية من التراث الديني ، ترافد عبرينابيع أربعة :

١- لغة القرآن الكريم.

٢- لغة الحديث النبوى .

٣- لغة التراث الصوفي .

٤- لغة الكتاب المقدس.

والملاحظ ، أن الينابيع الثلاثة الأولى ، تمثل دين الإسلام ، وأن الينبوع الرابع يمثل دين اليهودية ودين المسيحية ؛ الأمر الذى يؤكد – شكلا – السيادة النوعية لمداخلات لغة دين الإسلام في لغة الكاتب الروائية ، بحكم الانتماء والهوية ، على مداخلات دين اليهودية ودين المسيحية ، بحكم الجوار والمثاقفة .

والأمر – تفصيلا – سنناقشه فيما يلى .

"١"- انظر جدول رقم ٧ ، ص ٣٦ .

١- توظيف لغة القرآن الكريم .

استدعى نجيب محفوظ كثيرا من آيات القرآن الكريم ، وضفرها في لغتـه الروائيـة : سردا ووصفا وحوارا ، بتراكيبها المميزة في سياقات متعددة ، تمايزت دلاليا حسب طبيعـة كل استدعاء .

والملاحظ من جملة الاستدعاءات كما تبدو في الشكل رقم (٣) :-

١- أنها وجدت (٧٩٠ مرة) . (أنظر جدول رقم ٧ ، ص ٣٦) .

٢- أنها وجدت في كل روايات الكاتب .

٣- أن زيادة نسبة وجودها ، كانت في الروايات التاريخية الأولى من إبداع الكاتب: عبث الأقدار (٩٩ مرة) ، رادوبيس (٧١ مرة) ، كفاح طيبـة (٥٧ مـرة) ، دون الروايتين الأخيرتين : العائش في الحقيقة (١٠ مرات) ، أمام العرش (٣ مرات) .

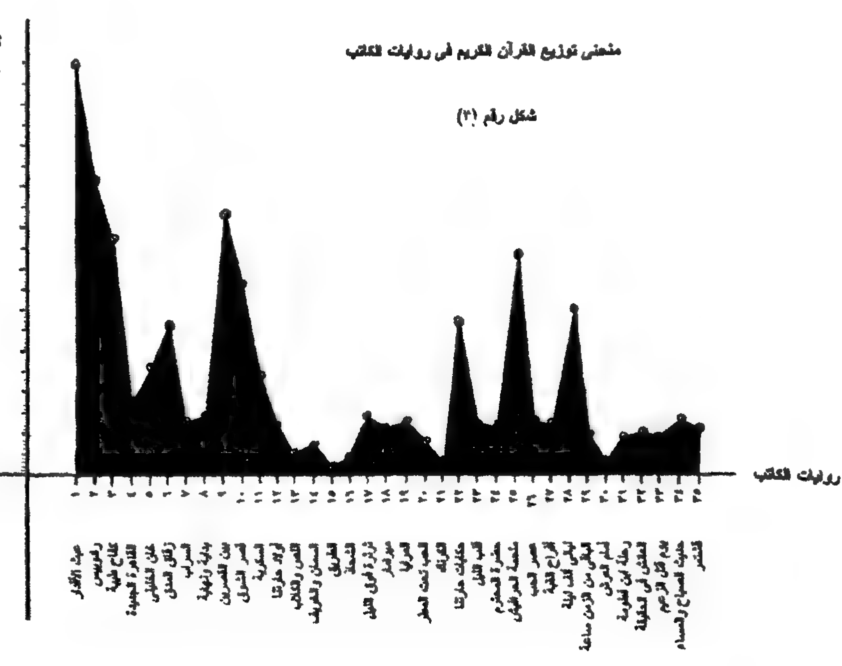
٤- أن زيادة نسبة وجودها ، كانت أيضا في الروايـات التـي تناولت بيئـات شـعبية بعينها ، كزقاق المدق (٣٦ مرة) ، والثلاثية { بين القصرين (٦٣ مـرة) ، قصـر الشـوق (٤٦ مرة) ، السكرية (٢٤ مرة) } ، وخان الخليلي (٢٦مرة) ، وحكايـات حارتنـا (٣٧ مرة) ، وملحمة الحرافيش (٥٣ مرة) ، وليالي ألف ليلة (٤٠ مرة) .

٥- أن قلة نسبة وجودها كانت في الروايات التي اتكأت - بدايـة - علـى منطلقـات فكرية أو فلسفية أو أيديولوجية كأولاد حارتنا (١٢ مرة) ، والطريق (مرتين) ، واللـص والكلاب (٥ مرات) ، والشحاذ (٤ مـرات) ، ورحلـة ابن فطومـة (٩ مـرات) ، والسـمان والخريف (٧ مرات) ، ويوم قتـل الزعيـم (٩ مـرات) ، والكرنـك (٣ مـرات) ، وثرثـرة فوق النيل (١٤ مرة) .

والمستنتج من جملة الملحوظـات السـابقة ، أن القـرآن الكريـم ، ظـل مواكبـا لإبـداع الكاتب ، مما يؤكد عمق اتصاله بالثقافة الإسلامية ، الأمر الـذي بسـببه زادت نسبة وجـود القرآن الكريم في الروايات التاريخية الأولى دون الأخيرة ، والتي تخلص الكاتب فيهـا مـن سيادة نسبة لغة القرآن- لغة النشأة والتكوين ، لضرورة فنية ، فرضتهـا الخبـرة والدربـة ، بحكم التطور والنضج ، وليس موقفا من القرآن الكريم ، شكلته الأيام والسـنون وربمـا أكـد ذلك ، أن الفرق دائما في استدعاء لغة القرآن الكريم ، ظل طـوال مسيرة روايـات الكـاتب في الدرجة ، لا في النوع .

منحنى توزيع القرآن الكريم في روايات الكاتب

شكل رقم (٣)



وربما كان فى زيـادة نسبة وجـود القرآن فـى الروايات التـى تتنـاول بيئـات شـعبية بعينها، ما يؤكد ربط الكاتب لانخراط القرآن الكريم فى هذه البيئات الشـعبية دون غيرهـا ، ربما بوصفه مكونا طبيعيا للتركيبة الاجتماعية لهذه البيئات ، أو ربما بوصـفه تمايزا ظاهرا تتيه به على غيرها من البيئات الأخرى ويتحقق به تماسكها .

على أن قلة نسبة وجود القـرآن فـى الروايات التـى تتكـئ علـى منطلقـات فكريـة أو فلسفية أو أيديولوجية ، ما يؤكد محاولـة لجوء الكـاتب إلـى لغـة بكر ، لا تحمـل "خلفيـات معرفية " "١" ، يمكن أن تحيل إلى دلالات مسبقة ، بقدر ما تحمـل مـن دلالات مسـتحدثة ، أراد لها الكاتب أن تكون لكى تبدأ معه رحلة الإبداع من أول المضمار أو من نقطة البدايـة – نقطة الصفر – تنطلق بعدها ، نحو بث رؤاه وفكره وفلسفته بقدرة قـادرة علـى حريـة الحركة ، دون التقيد بأية دلالات خاصة يمكن أن يحيل إليها –عفوا– الوجود القرآنى .

ولقد تمايز القرآن الكريم ، عبر رحلة انخراطه فى روايات الكاتب فى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى :

وتمثلت فى الروايات الأولى ، وفيها وجدنا أكبر نسـبة وجـود للقـرآن الكريـم ، ليس هذا فقط ، لكن هذا الوجود ، لم يشكل أية ضرورة فنية ، بقدر ماكان عبئا ثقيلا ، لم يتحمله الأسلوب الفنى الذى سرعان ما اختفى ، مسـلما ، لغـة الروايـة إلـى الأسـلوب القرآنـى مـع مصاحباته التراثية .

والملاحظ أننا وصفنا انخراط القرآن الكريـم فـى النص الروائـى ، بـالوجود وليس بالاستدعاء، وذلك لانتثاره فى أسلوب الكاتب نثرا ، كيفمـا اتفق – بغير إشـارة بفاصـل أو معقوفين ، وكأنه من لغته وأسلوبه ، ربما بغير وعى أو إدراك لهدف وجوده ، الأمر الـذى يختلف فى حالة الاستدعاء .

والملاحظ أيضا أن انخراط القرآن الكريم فى النص الروائى ، تم بطريقة استاتيكية فى السرد والوصف والحوار ، دون دلالات سياقية ، اللهم إلا فى اعتباره دليلا دامغا علـى سيادة الجملة القرآنية وغياب الأسلوب الفنى فى هذه المرحلة .

"١"– روجر . ب. هينكلى : فى قراءة الرواية . تصور منهجى ودراسات تطبيقية ، ترجمة : د. صلاح رزق ، مكتبة الأداب، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٨م ، ص ٣٦ .

وليت الأمر اقتصر على لغتي السرد والحوار ، اللتين تشكلان أسلوب الكاتب في الصياغة ، لكننا نجد أن القرآن الكريم ، يجرى على ألسنة الشخصيات الفرعونية ، التي جاء القرآن بعدها ، بآلاف السنين ، وبذلك أضحت الشخصية تتكلم بلغة غير لغتها أو حتى لغتنا نحن ، ويمكن للقارئ أن يتساءل عن سبب نطقهم بالقرآن الكريم ، ليس هذا فقط لكن تكلم به أيضا الهكسوس:

" فهز الملك رأسه الكبير وقال : ... من تأب عليه نفسه ... فليول وجهة يرضاها .. فليأت إلى سادتكم بمفاتيح طيبة سجدا" "١" .

" وليس من المنطقي والمناسب أن يستخدم الهكسوس صيغا من القرآن الكريم ، في تعبيرهم عن أفكارهم ، وهم المعسكر المعادي للمصريين ، لأن مثل هذا الموقف قد يحمل إلى القارئ إيحاء بالتعاطف معهم " "٢" ، بالإضافة إلى مايحدثه هذا الموقف من قطع بين الشخصية ومنطوقها ، وانفصال بين الكلام ومقتضى الحال .

المرحلة الثانية :

وتمتد من القاهرة الجديدة حتى السكرية ، وفيها لا يكاد الكاتب يستقر على الطريقة الفنية التي يوظف بها القرآن الكريم ، فتارة يتأرجح القرآن في استدعائه بين الوجود الاستاتيكي بوصفه بقايا متنحية في أسلوب الكاتب ، وبين الانخراط في سياقات تتفق وطبيعة مادته وسياقات أخرى لا تتطلب استدعاءه .

ويتمثل الوجود الاستاتيكي للقرآن الكريم في هذه المرحلة ، نتيجة لما تخلف في معين الكاتب اللغوي من زخم تراثي هائل ، ظهر واضحا في أعماله التاريخية الأولى ، سردا ووصفا وحوارا ، وأهم ما يميز هذا الوجود ، أننا نشعر بالاقتباس القرآني ونحاول البحث عن دلالة ، فلا نجدها – اللهم إلا كما أشرنا من اعتباره دليلا على سيادة الجملة القرآنية

"١"– نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ٦٥.

الآية (١٤٤) من سورة البقرة : " قد نرى تقلب وجهك في السماء ، فلنولينك قبلة ترضاها " .

الآية (١٥٤) من سورة النساء : " ... وقلنا لهم ادخلوا الباب سجدا ..." .

"٢"– د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ٢٧٧.

وغياب الأسلوب الفنى– من مثل : " وقلب وجهه فى السماء ..." "١" ، ومثل : " فرد تحيتهم بأحسن منها ... " "٢" .

والحق أن هذا الوجود تمثل أيضا فى الروايات التالية لهذه المرحلة ، مع خفوت شديد فى الدرجة ، الأمر الذى لا يستتبع كونه علامة ، كما يبدو فى هذه المرحلة ، من مثل ما ظهر فى قلب الليل " وأتمت هدى نعمتها علي ... " "٣" ، وفى حديث الصباح والمساء "وركبه الغرور حينا من الدهر " "٤" ، وفى أفراح القبة "فاقض يارب بما أنت قاض.." "٥" وكذلك فى آخر أعماله قشتمر " والهاتم اشتعل رأسها شيبا" "٦" .

وقد يبدو القرآن الكريم مفروضا من خارج بعض السياقات ، وليس نابعا من داخلها مثلما ظهر فى القاهرة الجديدة على لسان كل من محجوب عبدالدايم "٧" ، وسالم الإخشيدى "٨" ، وإحسان شحاتة "٩" ، وفى زقاق المدق مثلما ظهر على لسان كل من

"١"– نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ٢٨٦.

الآية (١٤٤) من سورة البقرة : " قد نرى تقلب وجهك فى السماء ..." .

"٢"– نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٢٠ .

الآية (٨٦) من سورة النساء : " وإذا حييتم بتحية فحيوا بأحسن منها أو ردوها ..." .

"٣"– نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٢٥ .

الآية (٣) من سورة المائدة : " اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتى ...".

"٤"– نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٤٨.

الآية (١) من سورة النساء : " هل أتى على الإنسان حين من الدهر .." .

"٥"– نجيب محفوظ : أفراح القبة ، ص ١٢١.

الآية (٧٢) من سورة طه : " فاقض ياري ما أنت قاض.." .

"٦"– نجيب محفوظ : قشتمر ، ص ١٠٣ .

الآية (٤) من سورة مريم : " واشتعل الرأس شيبا " .

"٧"– نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٨٢.

"٨"– المصدر السابق ، ص ١٠٥ ، ١٦٨.

"٩"– المصدر السابق ، ص ٢١، ١٢٠ .

المعلم كرشة"١" ، وفرج القواد "٢"، وفى تيار وعى ياسين عبدالجواد فى قصر الشوق ، وفى سرد الكاتب فى زقاق المدق.

ولنتمعن المثالين الأخيرين ، ففى قصر الشوق ، عندما رأى ياسين ، مريم فوق السطوح ، وشرع فى مغازلتها ، تتكر ماعلمه من أخيه الصغير كمال ، عن علاقتها بالشاب الإنجليزى ، فاستنكر عليها ذلك ، فى نفسه ، ولم يجد إلا التركيب القرآنى ، ليدفع به استنكاره ، ويجعله ينداح معها فى سكر المغازلة ، ولننظر إلى هذه المحاورة وتداعى أفكارها :

" – ما عسى أن يظن الناظر إذا رأى موقفك منى وأنا أنشر الغسيل ؟

ثم فى تساؤل هازئ :

– أم تريد أن تجعل منى أحدوثة ؟

ـ بعد الشر عنك ؟ هل راعيت هذا الحذر فى موقفك مع جوليون فى الزمن القديم ؟ لكن مهلا ، إن جمال عينيك وعجيزتك يغفر ما تقدم وما تأخر من ذنبك " "٣" .

ولو تم رفع التركيب القرآنى ، والإتيان بألفاظ تحمل ذات المعنى لما حدثت – فى نظرنا– هزة عنيفة فى تغيير جمال المعنى ، الأمر الذى لايمكن أبدا أن يحدث فى الاستدعاءات الموظفة دلاليا فى داخل السياق .

وفى زقاق المدق ، بعد أن انتهى المعلم كرشة من يومه الحافل ، طيلة نهار القهوة ، وبعد أن انفض السمار والزبائن ؛ يقبل عليه نفر من المعلمين ، لقضاء سهرة خاصة تمتد حتى الصباح ، ولننظر إلى سرد الكاتب :

" أخذت المقاعد تخلو تباعا حتى انتصف الليل ، فلم يبق بالقهوة إلا ثلاثة : المعلم والصبى والشيخ درويش ، وجاء نفر من المعلمين أقران المعلم "كرشة" ، وصعدوا جميعا

"١"– نجيب محفوظ : زقاق المدق، ص ٥٤، ٥٧ ، ٩٦.

"٢" المصدر السابق ، ص ٢٠٢، ٢٣١.

"٣"– نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٧٤.

الآية (٢) من سورة الفتح : " ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ..." .

إلى حجرة خشبية على سطح بيت السيد رضوان ، وتحلقوا المجمرة وبدأوا سهرة جديدة لا تنتهي حتى يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر" "١".

وربما لا أكون مغاليا ، إذا جزمت بإلحام الكاتب للتركيب القرآني في هذا السياق ، فما بال القارئ بالخيط الأبيض وبالخيط الأسود في سياق كهذا ؟ ولو أعيد إنتاج معناه – في نظرنا – بألفاظ أخرى ، لما حدثت هزة عنيفة في تغيير جمال المعنى أيضا .

وقد ينجح الكاتب في هذه المرحلة ، في استدعاء القرآن بدلالات سياقية ، تتطلب وجوده، ويخسر السياق كثيرا ، إذا تم انتزاعها- افتراضا- وإعادة صياغتها بألفاظ جديدة تحمل ذات المعنى ، ففي رواية زقاق المدق يستدعي القرآن الكريم ، على لسان رضوان الحسيني "٢" ، بحكم ممارسته لتعاليم الإسلام وارتباطه الحميم بالنص القرآني ، وعلى لسان الرجل "٣" ، الذي أعماه زيطه بغرض التسول ، وعلى لسان عبدالمنعم شوكت "٤" ، الإخواني في السكرية ، وعلى لسان السيد أحمد عبدالجواد "٥" ، عندما أشرف على تخوم الموت ، وعلى لسان الشيخ متولي عبدالصمد "٦" ، في بين القصرين كإرهاص ونبوءة ، بالإضافة إلى توظيف الكاتب للقرآن ، باعتباره مكونا أساسيا للبنية الاجتماعية لبعض الشخوص "٧" ، أو مشكلا لمتطلبات بيئتها ، سواء في إفرازاتها الطبيعية أو في امتداداتها بوصفها موروثا شعبيا" "٨" .

ولنختر استدعاء مما سبق ونتعمقه ، ففي زقاق المدق ، نصبت الأيلم زيطة ملكا

"١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥.

الآية (١٨٧) من سورة البقرة : "وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر" .

"٢"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٢، ١٨٨، ٢٨٦.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٦٤.

"٤"- المصدر السابق ، ص ١٧٢.

"٥"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٥١.

"٦"- المصدر السابق ، ص ٣٥، وقصر الشوق ، ص ٤٧٥.

"٧"- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٤٥، وبين القصرين ، ص ٤٦.

"٨"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٣٧.

على الشحاتين ، بما يملكه من موهبة صنع العاهات ، فأبدع في ذلك واختار لكل فرد مايناسبه ، وساقت له الأقدار يوما رجلا قصيرا هزيلا ، طالبا لعاهة يتسول بها ، ولننظر الحوار الدائر :

" التفت إلى الرجل .. كان قصيرا هزيلا ، فقال زيطه بارتياح :

- استعداد طيب..

فابتسمت أسارير الرجل وقال ممتنا شاكرا :

- الحمد لله كثيرا ..

- خلقت لتكون أعمى مقعدا .

فقال الرجل بسرور:

- هذا من فضل ربي .

فهز زيطة رأسه وقال ببطء :

- العملية دقيقة وخطيرة .. "١" .

ونلاحظ أن استدعاء التركيب القرآني هنا - وإن كان قد ذكر نثرا في لغة الكاتب - فقد فجر مفارقة لاذعة ، تجلت في اصطدامه مع دلالات السياق الروائي ، فالكارثة الوشيكة والضياع المرتقب ، يصبحان ضربا من الفضل والامتنان ، وبذلك ينعكس معنى الاستدعاء ويتضاد " بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا والهزلي جديا والمدح ذما والذم مدحا" "٢" ، ولا نعتقد أن إعادة صياغة معنى التركيب القرآني هنا بألفاظ أخرى يمكن أن يفجر مثل هذه المفارقة .

المرحلة الثالثة :

وتمتد من أولاد حارتنا ، حتى آخر أعمال الكاتب الروائية قشتمر، وفيها ازداد وعي الكاتب بأدواته ، لدرجة النضج ، وتخلص من كل ما شاب استدعاء القرآن الكريم

"١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٥ .

الآية (٤٠) من سورة النمل : " قال هذا من فضل ربي ليبلوني أأشكر أم أكفر.." .

"٢"- د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي المغربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط ٢ ، ١٩٨٦م ، ص ١٢١.

فى المرحلتين السابقتين ، واستطاع امتلاك لغته الخاصة ، وأصبح التراث أداة طيعة فى يده ، بعد أن كان عبئا عليه .

ولقد تم توظيف القرآن الكريم فى كل روايات هذه المرحلة ، ولنختر نموذجا لنتعمقه، ففى ميرامار نجد عامر وجدى وحيدا ، بقية من حطام ، ملقى على شواطئ النسيان بعد أن انسحب منه الزمن ، وترامى خلفه العمر، وأصبح التفكير فى المصير هو المستقبل ، ومن ثم تداعى القرآن فى ذهنه – مرافئ – يلوذ بها ويتزيد بزادها، ولننظر إلى القرآن الذى استدعى على لسانه بعد أن أخبرته مريانا أن زهرة قررت أن تتعلم :

" بسم الله الرحمن الرحيم ، طسم ، تلك آيات الكتاب المبين ، نتلو عليك من نبأ موسى وفرعون بالحق لقوم يؤمنون ، إن فرعون علا فى الأرض وجعل أهلها شيعا ، يستضعف طائفة منهم ، يذبح أبناءهم ويستحيى نساءهم ، إنه كان من المفسدين ، ونريد أن نمن على الذين استضعفوا فى الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين" "١" .

ونلاحظ ما فى الاستدعاء من دلالة ، فزهرة ، الريفية المعدمة التى استغلها أهلها كثيرا ، وفرت منهم إلى مريانا ، طالبة الحماية ، قررت أخيرا أن تتعلم ، بعد أن علمت أن أحدا لايبغى صالحها، حتى من لجأت إليهم ، وزهرة التى قيل إنها تمثل مصر فى محاولة تخلصها من الإقطاعيين والثوريين المزيفين "٢" ، أراد الله سبحانه وتعالى أن يمن عليها بعد أن استضعفت بين كل رواد البنسيون.

وفى نهاية الرواية ، يوجه عامر وجدى حديثه إلى زهرة ، بعد أن فقدت كل شىء ، إلا نفسها ، " ثقى من أن وقتك لم يُضعْ سدى ، فإن من يعرف من لايصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالحَ المنشود" "٣" .

ونلاحظ تركيزه على كلمتى (يعرف –عرف) ثم ننظر فى الآيات القرآنية التى شاء الكاتب أن ينهى الرواية بها:

"١"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ٦١.

الآيات من (١ : ٥) من سورة القصص.

"٢"- د. محمود الربيعى : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ٢٠٦.

"٣"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ٢٧١.

" وكعادتي لدى جيشان الصدر ، هرعت إلى سورة الرحمن ، فرحت أتلو" الرحمن علم القرآن ، خلق الإنسان علمه البيان ، الشمس والقمر بحسبان ، والنجم والشجر يسجدان والسماء رفعها ووضع الميزان ، ألا تطغوا في الميزان ، وأقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان ، والأرض وضعها للأنام ، فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام ، والحب ذو العصف والريحان ، فبأي آلاء ربكما تكذبان " "١" .

ونلاحظ كلمتي (علم ، علمه) ، تمثلان العلم ، وما العلم والمعرفة إلا شيء واحد.

ويرى أحد النقاد – ونتفق معه – أن انتهاء ميرامار بآيات من سورة الرحمن ربما " يؤكد التطلع إلى حياة رغدة تعلي فيها الروح الإنسانية نفسها ، والعالم ، وتجمع بين القيم المتعالية والحسية في تكامل متخيل " "٢" .

أشكال استدعاء لغة القرآن الكريم :

لم يستدع الكاتب القرآن الكريم ، بشكل واحد في كل رواياته ولكن تعددت أشكاله كالآتي:

١- ذكر السورة كاملة :-

" وكدت أضج إلى تذكر عازف الرباب القديم ، ولكن صادق صفوان أيقظني من سباتي وهو يتلو بصوت واضح "والضحى والليل إذا سجى ما ودعك ربك وما قلى وللآخرة خير لك من الأولى ، ولسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجدك يتيما فآوى ، ووجدك ضالا فهدى ووجدك عائلا فأغنى، فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر وأما بنعمة ربك فحدث"" "٣" .

٢- ذكر آية:-

وجالت بنفسي الآية الكريمة " سيقول السفهاء من الناس

"١"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ٢٧٩ ، الآيات من (١ : ١٣) من سورة الرحمن .

"٢"- إبراهيم فتحي : العالم الروائي عند نجيب محفوظ ، ص ١٥٢.

"٣"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، ص ١٤٧، الآيات من (١ : ١١) من سورة الضحى .

ماولاهم عن قبلتهم التى كانوا عليها ، قل لله المشـرق

والمغرب ، يهدى من يشاء إلى صراط مستقيم " "١" .

٣- ذكر جزء من آية :

- يوم طولب جلال أن يحفظ " كل نفس ذائقة الموت" "٢".

٤- ذكر الآية محورة :

- ولا تنس نصيبك من الشكر " "٣" .

حيث تم التحوير فى آخر كلمة ، والآية :

" ولا تنس نصيبك من الدنيا " "٤".

٥- ذكر معنى الآية :

-" إننا كلما تقدم بنا العمر ، نرد إلى الطفولة مرة أخرى"٥".

حيث تعتبر استيحاء لمعنى الآية:" ومن نعمره ننكسه فى

الخلق" "٦".

٦- ذكر البناء الشكلى للآية :

- "وما كان خومينى جبانا ولا مداهنا ولكن كان مخلصا

للملك وولى العهد" "٧" .

حيث يتمثل فيها نفس بناء الآية " وماكان إبراهيم يهوديا ولا

"١"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٣٥ ، الآية (١٤٢) من سورة البقرة .

"٢"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٨٤، الآية (١٨٥) من سورة آل عمران :

" كل نفس ذائقة الموت وإنما توفون أجوركم ، يوم القيامة ، فمن زحزح

عن النار وأدخل الجنة فقد فاز وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور" .

"٣"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٥١.

"٤"- الآية (٧٧) من سورة القصص.

"٥"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٢٣١.

"٦"- الآية (٦٨) من سورة يس .

"٧"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٢٣.

نصرانيا ولكن كان حنيفا مسلما وما كان من المشركين" "١".

ولا شك أن استدعاء النص القرآنى فى شكل سورة كاملة أو آية كاملة أو جزء من آية ، أو آية محورة أو معنى آية أو بناء شكلى لآية ؛ له علاقة بدلالة الاستدعاء فى النص الروائى .

ولقد وردت السورة كاملة والآية كاملة ، فى سياقات تطلبت إطالة المشهد القرآنى ، ربما تعميقا للأثر الناتج من ارتطام النص القرآنى بالنص الروائى" "٢" ، أو ربما تلخيصا رامزا للأحداث الجارية فى الرواية " "٣" ، أو ربما تعبيرا هاجسا عن شجون النفس وعذاباتها " "٤" .

ولقد وردت الآية مجتزأة فى سياقات تطلبت الوخز دون الإدماء ، والفهم - بداهة- دون إطالة "٥" .

أما ما كان من وجود معنى الآية أو تحوير أو بناء شكلى لها ، فلقد تواتر ذلك بدلالات غير سياقية "٦" ، أدت إلى ظهور شخصية الكاتب فى سرده الروائى ، نتيجة لما تخلف فى معين أسلوبه من ركام لغوى واضح التمييز .

كيفية استدعاء لغة القرآن الكريم :

استدعى القرآن الكريم ، تارة منثورا فى سرد الكاتب ، مثل " وازدادت زاريا عذابا وخوفا ومضت تتقلب على فراشها ذات اليمين وذات الشمال " "٧"، وتارة بين معقوفين ، مثل " فلم تكن تمسك عن تلاوة ومن شر حاسد إذا حسد " "٨" .

"١"- الآية (٦٧) من سورة آل عمران .

"٢"- نجيب محفوظ : ميرامار ص ٢٧١.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٦١.

"٤"- نجيب محفوظ ، الشحاذ ، ص ١٤٧.

"٥"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٢٨٤.

"٦"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٢٣، ٢٣١ .

"٧"- المصدر السابق ، ص ٥٦ ، الآية (١٨) من سورة الكهف.

"٨"- نجيب محفوظ ، بين القصرين ، ص ٢١٢، الآية(٥) من سورة الفلق .

وفى تسمية استدعاءات القرآن الكريم ، نجد الكاتب ، يسميها تلاوة كالآية السابقة أو ترديدا " ولشد ما كان يحز فى نفسى أن أسمعها تردد " "١" ، أو استشهادا " واستشهد الوجيه نعمان الرشيدى بالقرآن " "٢" ، أو غمغمة " انحنى فوقه الزينى بوجه يطفح بالحزن مغمغما " "٣" ، أو جولان " وجالت بنفسى " "٤" ، أو ترتيلا " على حين مضى شيخ غير بعيد يرتل" "٥" ، أو قولا " مثل السورة التى يقول فيها " "٦" .

وفى تسمية القرآن نفسه ، نجد الكاتب يسميه آيات " يتلو آيات من سورة التوبة "٧"، أو سورة " وقرأ عليهم الشيخ فى ذلك اليوم سورة " "٨" ، أو الآية الكريمة " جالت بنفسى الآية الكريمة " "٩" ، أو آيات من الذكر الحكيم " يرتل بصوت مهموس آيات من الذكر الحكيم " "١٠" .

والحق أن لتسمية طريقة استدعاء لغة القرآن الكريم ، علاقة حميمة بمدى قرب الشخصية أو بعدها من القرآن ، وبمدى انخراطها فيه ، فلا شك أن لألفاظ التلاوة والترديد والقراءة والاستشهاد والغمغمة والترتيل والقول والجولان ؛ دلالات متباينة فى استخدامها .

فالشخصية المرتبطة بالقرآن ، ارتباطا حميما ، يستخدم الكاتب معها الترتيل ، مثل حديثه عن الشيوخ ، والشخصية المنبتة الصلة بالقرآن ، يستخدم الكاتب معها القول ،

"١"- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢٣ .

"٢"- نجيب محفوظ : الباقى من الزمن ساعة ، ص ٤٠ .

"٣"- نجيب محفوظ : ليالى ألف ليلة ، ص ١٧٨.

"٤"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٣٥.

"٥"- نجيب محفوظ : السراب، ص ٣٢٠ .

"٦"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٢٣٦.

"٧"- المصدر السابق ، ص ٤٧٥.

"٨"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٦.

"٩"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ص ٣٥.

"١٠"- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٣٢٠ .

والشخصية الفاقدة لتوازنها النفسي ، نتيجة للانخراط في حدث مـا ، يستخدم الكـاتب معهـا الضمير ، والشخصية التي تستخدم القرآن في تيار وعيها ، يلائمها الجـولان ، والشـخصية التي تتردد بين القرآن من آن إلى آخر، يستخدم الكاتب معها الترديد .

كذلك في تسمية القرآن ، فمن يسميه آيات ذكرات ، غير من يسميه آيات من الذكـر الحكيم ، ومن يسميه آية ، غير من يسميه آية كريمة .

ولقد ذكر الذكر الحكيم في السراب ، وذكرت الآية الكريمة في يوم قتل الزعيم على لساني كل من كامل رؤبة لاظ ومحتشمي زايـد ، فشكلت موقفـا متحفظـا لهمـا مـن القـرآن الكريم ، اتفق مع تركيبتهما المتحفظة في الروايتين ، بينما ذكرت الآيات نكرات والسورة نكرة ، سردا فـي لغـة الكـاتب ، قصـدا لهـا أن لا تحمـل أية شـحنة دلاليـة ، نزوعـا- مـن الكاتب- إلى حيادية السرد.

٢- توظيف لغة الحديث النبوى .

ورد الحديث النبوى (١٠٠ مرة) فى (٢٩ رواية) من روايات الكاتب ، ولم نعثر له على وجود فى (٦ روايات) أخر . (انظر جدول رقم ٧ ، ص ٣٦) .

والملاحظ من جملة الاستدعاءات كما تظهر فى الشكل رقم (٤) ، ما لاحظناه فى نسبة القرآن الكريم ، فلقد زادت نسبة استدعائه فى الروايات التى تناولت بيئات شعبية ، مثل: الثلاثية {بين القصرين (٦ مرات) ، قصر الشوق (٧ مرات) ، السكرية (٦ مرات)}، خان الخليلى (٦ مرات) ، حكايات حارتنا (٥ مرات) ، ملحمة الحرافيش (٦ مرات) ، زقاق المدق (٥ مرات) ، القاهرة الجديدة (٥ مرات) ، ليالى ألف ليلة (٥ مرات) ، ربما لذا السبب الذى ذكرناه عند تناولنا للقرآن الكريم ، من انديامه مع القرآن الكريم جنبا إلى جنب فى هذه البيئات ، بوصفه مكونا طبيعيا لها ، تتميز به ، ويشكل جانبا من بيئتها الاجتماعية التى تتمايز به على بيئات أخرى .

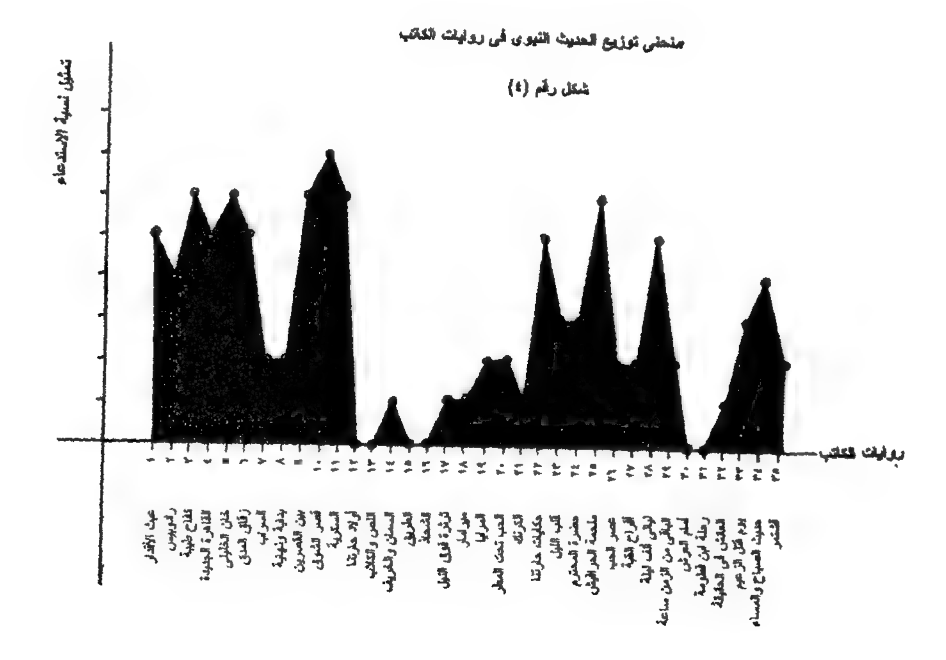
كذلك قلت نسبة وجوده إلى حد كبير أو اختفت فى الروايات التى تتكئ على منطلق فكرى أو فلسفى أو أيديولوجى ، حيث لم يرد إلا مرة واحدة فى ثرثرة فوق النيل وميرامار والكرنك والسمان والخريف ، ولم يرد بتاتا فى أولاد حارتنا واللص والكلاب والطريق والشحاذ وأمام العرش ورحلة ابن فطومة ، الأمر الذى يؤكد ما ذهبنا إليه عند تناولنا لذات النسبة فى القرآن الكريم ، من محاولة لجوء الكاتب إلى لغة محايدة لا تحمل أية تراكيب يمكن أن تحيل إلى أية دلالة أخرى خارج السياق .

كذلك زادت نسبة وجوده فى الروايات التاريخية الأولى : عبث الأقدار (٥ مرات) ، رادوبيس (٤ مرات) ، كفاح طيبة (٦ مرات) ، دون الروايتين التاريخيتين الأخيرتين : العائش فى الحقيقة (مرة واحدة) ، أمام العرش (لم يرد أصلا) ، ربما للسبب الذى أوردناه عند حديثنا عن القرآن الكريم ، من خوف الكاتب أن يحيل الحديث النبوى إلى خلفيات إسلامية لا تتفق مع الجو التاريخى الفرعونى .

ولقد مر الحديث النبوى فى توظيفه فى روايات الكاتب بثلاث مراحل ، تزامنت مع المراحل الثلاث التى مر بها القرآن الكريم :-

منحنى توزيع الحديث النبوي في روايات الكاتب

شكل رقم (٤)



المرحلة الأولى : -

وتمثلت فى الروايات الثلاثة الأولى ، وبدا فيها الحديث النبوى كوجود وليس كاستدعاء ، منخرطا فى سياقات لا تتطلبه ، ومتثاقلا كعبء على أسلوب الكاتب الفنى ، وملفوظا على ألسنة شخوص لا يمكن أن تنطق به .

ففى كفاح طيبة ، يتقمص سكنترع شخصية الرسول الكريم ، محمد بن عبدالله ، صلى الله عليه وسلم ، فى موقعة بدر ويخاطب ربه آمون قائلا :

" أيها الرب المعبود ، اقض لنا بالغلبة على هذه العقبة .. وانصر أبناءك المؤمنين ، فلئن تخذلهم اليوم لن يذكر اسمك فى مثـواك المكرم وتغلق أبواب المعبد المطهر" "١" . حيث لا تفترق مقولته تلك مع مقولة الرسول الكريم : " ... اللهم إن تهلك هذه العصابة لا تعبد بعدها فى الأرض " "٢" .

ولا شك أن مثل هذا الوجود للحديث النبوى " يدفع القارئ دفعا إلى جو مصر العربية المسلمة ، أكثر مما تساعده على استحضار جو مصر الفرعونية " "٣" ، الأمر الذى يؤدى فى النهاية إلى تضارب الأجواء الروائية وابتسارها .

المرحلة الثانية :

وامتدت من القاهرة الجديدة حتى السكرية ، وفيها تمايز الحديث النبوى بين سياقات ثلاثة : فتارة يتبدى فى سياقات لا تتطلب وجوده ، وتارة ينخرط فى سياقات أخرى تتطلب وجوده ، وتارة ثالثة يتداح فى تراكيب الكاتب - لغة - بلا أية دلالة ، اللهم إلا بوصفه بقايا متنحية من أسلوب الكاتب التراثى .

ومن مثل السياقات التى لا تتطلب وجوده ، ما ورد من حديث نبوى فى خان الخليلى ، فعندما عاد رشدى عاكف من عمله فى الصعيد ورأى لأول مرة جارته وأعجب بها ، قرر أن يحادثها ويتعرف إليها ، ويصف لنا الكاتب لحظة اتخاذه القرار هكذا :

"١"- نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ٣٩.

"٢"- الحديث : " ... اللهم إن تهلك هذه العصابة لا تعبد بعدها فى الأرض " ، أخرجه مسلم وأحمد بن حنبل من حديث عمر ابن الخطاب ، وبعضه فى البخارى من حديث ابن عباس .

"٣"- د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، ص ١٥٣.

" وضع راحتيه حول أذنيه كمن ينوى الصلاة وتمتم قائلا : بسم الله الرحمن الرحيم نويت الحب والله المستعان " "١" .

ولا شك أن مثل هذا الاستدعاء لا يخلو من تعسف فى إقسار الحديث النبوى على العمل فى سياق لا يتفق وطبيعته ، بل لا يخلو من ملمح كاريكاتورى ، لا يتفق ودرامية الانبهار بالجارة .

ومن مثل السياقات التى تتطلب وجوده ، ما ورد من حديث نبوى فى قصر الشوق على لسان السيد أحمد عبدالجواد وجليلة ومحمد عفت ، الذين يمثلون شلة الأنس :

" - الله الله ، كل شىء جميل ، لم لا تفتحون النافذتين المطلتين على النيل ؟ فأجابهم محمد عفت : تفتحان عندما ينقطع مرور السفن الشراعية ، وإذا بليتم فاستتروا .. فبادره السيد أحمد باسما .. وإذا استترتم فابتلوا .. ! " "٢" .

ولا شك أن لاستدعاء الحديث النبوى هنا ، دلالة سياقية تتفق مع جو التعتيم المفروض على الحياة الخاصة جدا لشلة السيد أحمد عبدالجواد .

وربما يتبدى تناقض السيد أحمد عبدالجواد مع نفسه ، باستدعائه للحديث النبوى وهو فى حالة من السكر والعربدة ، لكن هذا التناقض يتلاشى بقياسه على حياة صاحبه المتناقضة أصلا ، ففى الوقت الذى يمارس فيه عربدته ، يفرض أخلاقا صارمة على أولاده ، وفى الوقت الذى يخالف فيه الدين ، يقف مع ابنه كمال موقفا صلبا ، عندما علم أنه كتب مقالا عن أن داروين هو أبو البشر ، وطالما أكد انتماءه إلى الإسلام على طول الرواية .

ولكى تتم المواءمة بين هذه وتلك ، نجد التفسير فى سرد الكاتب عنه ، بعد الموقف السابق :

"١"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١١٥.

الحديث فى بيان صفة الصلاة : ".. فرفع يديه إلى حذو منكبيه بعد إرسالهما.." ، أخرجه مسلم من حديث مالك بن الحويرث

"٢"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٩٦ .

الحديث : " إذا بليتم فاستتروا " ، رواه البيهقى والحاكم عن ابن عمر .

"واستغفر الله في سره ، عقب النطق بدعابته مباشرة ، لأن هذره وإن كان لا يقف به في سكرة المجون عند حد ، إلا أن قلبه لم يكن ليطمئن ويواصل ابتهاجه ، حتى يستغفر في باطنه صادقا ، عما يعبث به لسانه مازحا " "١" .

وربما يتبدى الحديث النبوي في سياقات يمثل فيها عفوية السرد ، في احتوائه على بقايا تراثية ، تخلفت في معين الكاتب اللغوي ، عبر رحلته الطويلة في التخلص من الأسلوب التراثي ، من مثل : " ما أمتع هذا الموعد في هدأة الليل ، حيث لا عين ترى ولا أذن تسمع "٢" ، أو مثل : " إنما الأعمال بالنيات " "٣" .

والحق إن هذا الوجود الذي ربما لا يحمل أية دلالة على الإطلاق ، اللهم كما قلنا في إثبات انتماء الكاتب إلى اللغة التراثية – ابتداء – تبدى في كل رواياته التالية لهذه المرحلة . ففي ليالي ألف ليلة نجد مثل هذا السرد : " وقد سمعت من حكايات الأولين ما لا يخطر على قلب بشر " "٤". وفي حكايات حارتنا نجد مثلا: " لا تتدخل فيما لا يعنيك"٥".

المرحلة الثالثة :

وتمتد من أولاد حارتنا حتى قشتمر ، وفيها استدعى الحديث النبوي على نحو يخدم سياقات بطريقة دلالية واعية ، فلا نشعر معه بتكلف في الاستدعاء أو بعدم أهمية في السياق أو بنبو عن المضمون .

"١"– نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٨٨.

"٢"– نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣٠٦.

الحديث في بيان صفة الجنة:" . فيها مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر ."، أخرجه ابن ماجة والبخاري.

"٣"– نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١٧٧.

الحديث : " إنما الأعمال بالنيات .... " ، رواه عمر بن الخطاب .

"٤"– نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ١١٦.

الحديث في بيان صفة الجنة : " .... فيها مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر .... " ، أخرجه ابن ماجة والبخاري .

"٥"– نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٣٠ .

الحديث : " من حسن إسلام المرء تركه مالا يعنيه " ، أخرجه الترمذي وابن ماجة وأحمد بن حنبل وابن مالك .

ففى قلب الليل نجد سيد الراوى يحاور حفيده بطريقة استحضار ما ورد فـى الحديث النبوى عن استنطاق ملكى الموت ، للميت فى قبره ، استجلابا للهيبة والرهبة والوقار :

"- من الذى خلقك ؟

- الله .

- ومن نبيك ؟

- سيدنا محمد .

- هل عرفت الصلاة ؟

- كلا .

- ماذا تحفظ من القرآن ؟

- قل هو الله أحد .

- ألم تحفظ الفاتحة؟

- كلا .

- ولم بدأت بقل هو الله أحد ؟

- لفائدتها فى إخضاع الجن .

- هل تتعامل مع الجن ؟

- نعم كثيرون منهم يقيمون فى كرار بيتنا وهم يملئون مرجوش ليلا !

- هل رأيتهم بعينيك ؟

- كثيرا .

- إنك تكذب على جدك .

- رأيتهم وتعاملت معهم " "١".

"١"- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ٣٢.

الحديث : " .... يأتيه ملكان فيجلسانه ، فيقولان له :

- من ربك ؟

فيقول :

- ربى الله . "

وفى يوم قتل الزعيم ، يستدعى الحديث النبوى ليتمثل مع القرآن الكريم فى ملفوظ شخصية محتشمى زايد ، متماهيا فى تيار وعيها ، ليشكلا معا المحطة الأخيرة والحقيقة العارية والنبوءة فى قتل الزعيم والأمل فى الخلاص :

" أتمشى فى الشقة بعد تعذر المشى فى الشارع ، القرآن والأغانى ، طوبى لكم يامن اخترعتم الراديو والتليفزيون ، بامية ومكرونة الغذاء ، حبب الله إلى العبادة وجعلت قرة عينى فى الطعام .. كم من تلميذ قديم لى قد صار اليوم وزيرا ، لا رهبانية فى الإسلام .. ما مثلى ومثل الدنيا إلا كراكب سار فى يوم صائف فاستظل تحت شجرة ساعة من نهار ثم راح وتركها ، كثيرا ما أحادث حفيدى عن الماضى لعله من حيرته يخرج .. وما معنى الإصرار على التمسك ببطل منهزم راحل ؟ ! كيلا تصبح الدنيا فراغا ياجدى . إنى ألفت نظرك إلى أشياء غاية فى الجمال ، - ما أريد الآن إلا شقة ومهرا مناسبا ! ، كيف أستطيع تجنب هموم الدنيا ومعى حفيدى المحبوب ؟ ! ما أجمل كرامات الأولياء " "١" .

- فيقولان له :

- مادينك ؟

فيقول :

- دينى الإسلام .

فيقولان له :

- ما هذا الرجل الذى بعث فيكم ؟

فيقول :

- هو رسول الله .

.... " ، أخرجه أحمد بن حنبل ، ومسلم وأبو داود .

"١"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٢٢.

الحديث : " حبب إلى من دنياكم ثلاث : النساء والطيب وجعلت قرة عينى فى الصلاة " ، أخرجه النسائى .

الحديث : " لا رهبانية فى الإسلام " ، أخرجه البيهقى .

الحديث : " ما مثلى ومثل الدنيا إلا كراكب سار فى يوم صائف فاستظل تحت شجرة ساعة من نهار ثم راح وتركها " ، أخرجه ابن ماجة وأبو داود وأحمد بن حنبل .

فالجد يلفت نظر حفيده إلى أشياء غاية فى الجمال ، ويحادثه عن الماضى لعله يخرج من حيرته ، مع تركيزه فى دعوته إلى الماضى على العمل ، فلا رهبانية فى الإسلام ، لكن الحفيد يرفض لأنه يريد حلا سريعا لمشكلته الآنية ، فلا يجد الجد إلا أن يترحم على كرامات الأولياء ، فالجد هنا قال كل شيء برغم أنه لم يقل شيئا محددا ، وذلك بفضل استدعاء الحديث النبوى .

أشكال استدعاء لغة الحديث النبوى :

١- ذكر متن الحديث النبوى كاملا دون تخريج :-

مثل :

- " إذا لم تستح فاصنع ما شئت " "١" .

-" إن الله جميل يحب الجمال " "٢".

٢- ذكر جزء من المتن دون تخريج :-

مثل :

- " إنما الأعمال بالنيات " "٣" .

حيث الحديث كاملا : " إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى ، فمن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرته إلى ما هاجر إليه"، أخرجه مسلم ابن الحجاج والترمذى والبخارى وابن ماجة وأبو داود وأحمد بن حنبل .

٣- ذكر البناء الشكلى للحديث : -

مثل :

"١"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٢٧.

الحديث : " إذا لم تستح فاصنع ما شئت " ، أخرجه البخارى وأبو داود والترمذى وأحمد ابن حنبل .

"٢"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٨٥.

الحديث : " إن الله جميل يحب الجمال " ، أخرجه مسلم بن الحجاج وابن ماجة وأحمد بن حنبل .

"٣"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٣٢ .

-"إذا اجتمع موظفان فى بلدة كانت مائدة القمار ثالثتهما" "١".

حيث الحديث أصلا : " لا يخلون رجل بامرأة فإن الشيطان ثالثهما " ، أخرجه الطبرانى عن سليمان بن بريدة عن أبيه.

- " الخمار للخمار كالبنيان يشد بعضه بعضا " "٢".

حيث الحديث أصلا : "المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا"، أخرجه البخارى والنسائى وأحمد بن حنبل ومسلم بن الحجاج .

٤- ذكر ملخص الحديث :

مثل :

- " ألم يحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم عن حبه للطيب والنساء " "٣".

حيث الحديث كاملا : " حبب إلى من دنياكم ثلاث : النساء والطيب وجعلت قرة عينى فى الصلاة " ، أخرجه النسائى .

٥- تحوير فى الحديث :

أ- تحوير فى كلمة :

مثل :

-" اذكروا حسنات موتاكم " "٤".

حيث الحديث صحيحا : "اذكروا محاسن موتاكم " ، أخرجه أبو داود والترمذى .

ب- تحوير فى تركيب :

مثل :

"١"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١١٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٤١.

"٣"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤١.

"٤"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣١٥.

- "المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين " "١".
حيث الحديث أصلا : " لا يلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين " ، أخرجه البخارى وأبو داود وابن ماجة وأحمد ابن حنبل .

ويلاحظ مما سبق أن الكاتب لم يأت بالحديث النبوى بهيئته التراثية الكاملة متنا وتخريجا ، اللهم إلا مرة واحدة منسوبا إلى الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ، حديثا دون متن "٢" ، ولقد ورد متن الحديث النبوى كاملا فى سياقات تطلبت التوقف أمام نصه - لفظا ومعنى- فى مواجهة السياق ، تحقيقا للمفارقة "٣" ، أو إقناعا وتفسيرا للأحداث"٤"، أو التماسا للتوجه والنصيحة "٥" .

ولقد ورد متن الحديث النبوى مجزأ فى سياقات تطلبت اللمح دون التوقف ، إيماء فى بيئات تعرف الحديث النبوى بداهة "٦".

ولقد ورد متن الحديث النبوى محورا أو ملخصا أو ببناء شكلى ، على ألسنة شخوص ابتعدت كثيرا عن التراث الدينى ، فبدا ملفوظها منه مشوشا "٧".

كيفية استدعاء لغة الحديث النبوى :

للكاتب فى تسمية استدعاء الحديث النبوى طرق متعددة ، فقد يسميه استشهادا "مستشهدا فى أثناء ذلك بالقرآن والحديث" "٨" ، أو يسميه حكمة " إن أجمل حكمة هى التى

"١"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤٣٧ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٤١.

"٣"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٩٦.

"٤"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٢٢.

"٥"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٧٠ .

"٦"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٣٢.

"٧"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٤١.

"٨"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ١٤٤ .

تقول " "١" ، أو غمغمة " ثم غمغم وهو يمضى إلى مكتبته " "٢" ، أو حديثا " ألم يحدث رسول الله صلى الله عليه وسلم " "٣" ، أو تمتمة " وتمتم قائلا " "٤" .

وتفسير تعدد التسميات هنا ، ينطبق على ما فسرنا به تعدد التسميات فى كيفية استدعاء القرآن الكريم ، حيث يرتبط المسمى بمدى قرب الشخصية أو بعدها من التراث الدينى ، فالذى أسمى الحديث حكمة ، محجوب عبدالدايم فى القاهرة الجديدة وأحمد شوكت فى بين القصرين ، محددين بذلك موقفهما المنبت من التراث الدينى ، والذى تبدى فى عدم انتماء الأول وشيوعية الثانى ، والذى أسماه محادثة ، السيد أحمد عبدالجواد ، لأنه لم يقصد متن الحديث فى ذاته ولكن قصد بذكره أن يتهرب من سؤال وجهه إليه الشيخ عبدالصمد ليس إلا .

ولقد أسمى السيد أحمد عبدالجواد الحديث النبوى غمغمة فى بين القصرين أيضا ، ليتلاءم مع جو المداراة الذى فرضه على دكانه لحظة دخول زبيدة العالمة إليه ، فكان يغمغم ويدارى حتى فى الحديث لتصبح متعته خالصة لنفسه ، كذلك فعل رشدى عاكف فى خان الخليلى ليتوائم ذلك مع حديثه مع نفسه .

"١"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٧٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٨٥.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٤١.

"٤"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١١٥.

٣- توظيف لغة التراث الصوفى :

يمثل التراث الصوفى ، اللغة التى تلفظ بها الصوفيون على مر العصور ، مفردات وتراكيب ونصوصا ، تعبيرا عن مكنونات نفوسهم وصلتهم بالذات العليا وعلاقتهم بالناس .

ولقد استقرت هذه اللغة وجودا ، بحيث شكلت معينا لغويا خاصا بها ، له مفرداته الخاصة ومصطلحاته المميزة ، ونسقه فى التعبير .

ولقد وردت لغة التراث الصوفى (٤٥ مرة) فى (١٥ رواية) من روايات الكاتب دون (٢٠ رواية) . (انظر جدول رقم ٧ ، ص ٣٦) .

والملاحظ من جملة الاستدعاءات كما وضحت فى الشكل رقم (٥) : -

١- عدم ورودها فى الروايات التى لم تزخر بشخوص مفترض فيها أن تنطق بملفوظ صوفى لما تتمتع به من حس صوفى كالروايات التاريخية ما عدا العائش فى الحقيقة ، وبعض الروايات التى تنطلق من بيئات شعبية أو توجهات فكرية وفلسفية وأيديولوجية مثل : زقاق المدق والسراب والسمان والخريف والطريق والشحاذ وثرثرة فوق النيل والحب تحت المطر والكرنك وحكايات حارتنا وحضرة المحترم وأفراح القبة ورحلة ابن فطومة ويوم قتل الزعيم وحديث الصباح والمساء وقشتمر .

٢- زيادة نسبة وجودها فى الروايات التى زخرت بشخوص صوفية التوجه والتكوين ، كاللص والكلاب (٥ مرات) وليالى ألف ليلة (١٢ مرة) وبين القصرين (٦مرات) وقصر الشوق (٤ مرات) وقلب الليل (٤ مرات) والعائش فى الحقيقة (٤مرات) .

٣- قلة نسبة وجودها فى بعض الروايات ، بوصفها بقايا متنحية فى أسلوب الكاتب مما يؤكد انتماءه إلى معين الثقافة الإسلامية فى بعدها الصوفى ؛ دون أية دلالات سياقية مثل ما ورد (مرة واحدة) فى كل من القاهرة الجديدة وخان الخليلى وبداية ونهاية وأولاد حارتنا وميرامار والمرايا وملحمة الحرافيش والباقى من الزمن ساعة .

وفى تتبعنا لطبيعة انخراط لغة التراث الصوفى فى روايات الكاتب ، لم نجد لها وجودا فى المرحلة الأولى والتى مثلتها الروايات التاريخية الأولى ، أما فى المرحلة الثانية والتى تمتد من القاهرة الجديدة حتى السكرية ، فقد أدخل فيها الكاتب لغة التراث الصوفى بصورة ليس لها مسوغ ظاهر .

شكل رقم (٥)

منحنى توزيع القراءات الصوفية في روايات الكاتب

تمثيل نسبة الاستدعاء

	روايات الكاتب
١	عبث الأقدار
٢	رادوبيس
٣	كفاح طيبة
٤	القاهرة الجديدة
٥	خان الخليلي
٦	زقاق المدق
٧	السراب
٨	بداية ونهاية
٩	بين القصرين
١٠	قصر الشوق
١١	السكرية
١٢	أولاد حارتنا
١٣	اللص والكلاب
١٤	السمان والخريف
١٥	الطريق
١٦	الشحاذ
١٧	ثرثرة فوق النيل
١٨	ميرامار
١٩	المرايا
٢٠	الحب تحت المطر
٢١	الكرنك
٢٢	حكايات حارتنا
٢٣	قلب الليل
٢٤	حضرة المحترم
٢٥	ملحمة الحرافيش
٢٦	عصر الحب
٢٧	أفراح القبة
٢٨	ليالي ألف ليلة
٢٩	الباقي من الزمن ساعة
٣٠	أمام العرش
٣١	رحلة ابن فطومة
٣٢	العائش في الحقيقة
٣٣	يوم قتل الزعيم
٣٤	حديث الصباح والمساء
٣٥	قشتمر

ومن السياقات التي تمثل ذلك ، ما ورد في القاهرة الجديدة على لسان محجوب عبدالدايم ، الأفاق ، الوصولي ، الديوث ، وهو في أشد حالات فقره ، عندما لم يجد شيئا يقتاته ، حين راح يتذكر متصوفي الهند ومفردات المتصوفة : الجوع – الألم – الصبر – اللذة :

" وراح – وهو يتناول طعامه – يذكر ما يقال عن سير متصوفي الهنود وعجب كيف يقاومون الجوع تلك المقاومة الخارقة وكيف يصبرون على الألم ذلك الصبر المر ويجدون في هذا وذاك لذة عالية ... رباه .... لشد ما احتارت هذه الكلمة البديعة "اللذة" بين أمزجة البشر ، أما هو فلذته بينة وحرماته بين كذلك " "١".

ولنا أن نتساءل : ما علاقة متصوفي الهند بالسياق وبمحجوب عبدالدايم ، لدرجة أن يستدعي مفرداتهم ؟ هل هو الجوع فقط أم ذهن الكاتب وثقافته التي يحاول استعراضها ؟ فلا جوع محجوب عبدالدايم يرقى لجوع المتصوفة – منطلقا وانتهاء وشخصية وتكوينا – ولا حالته النفسية ترقى لحالتهم ، ولا السياق يستجلبهم . ثم ، لماذا يذهب محجوب عبدالدايم بذاكرته إلى الهند ويكبدها وعثاء السفر حيث المتصوفة ، ولا يذهب بها إلى القناطر ، حيث فقر والده الضارب حتى النخاع ، مرشحا إياه لحمل لواء الصبر دون متصوفي العالم أجمع .

ولا حاجة بنا ، للتأكيد أن الرابط تم هنا في ذهن الكاتب ، محاولة منه لاستعراض ثقافته وإثبات معلومة عنت له ، أثناء سرده الروائي دون حاجة سياقية .

وفي المرحلة الثالثة والتي امتدت من أولاد حارتنا حتى قشتمر ، انخرطت لغة التراث الصوفي في سياقات تطلبت وجودها ، وتمثل ذلك واضحا جليا في اللص والكلاب وليالي ألف ليلة .

ولنختر ليالي ألف ليلة نموذجا ، حيث تتقاطر اللغة الصوفية على لسان الشيخ عبدالله البلخي ، ردودا على مريديه ، دون تكلف أو قسر في السياق ، لدرجة تظن معها أن هذه الردود من تأليف الكاتب وليست مستقاة من لغة التراث الصوفي .

وفي حديثه مع السندباد ، الذي أتاه مودعا ، بعد أن عزم على الرحيل مرة أخرى

"١"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٥٠ .

لأنه لم يألف الاستقرار والدعة حيث الوطن والنعيم ؛ تتبدى ردوده ، التي تصل التراث بالسياق الرواقي ، محملة بالإجابة دون إفصاح وتوضيح :

" – ماذا دفعك إلى ياسندباد ؟

فأطال الصمت كفاصل بين الادعاء والحقيقة ثم همس :

– القلق ياموﻻى ..

....

فقال الشيخ :

– أفصح يا سندباد .

– كأنما تلقيت دعوة من وراء البحار !

فقال السندباد :

– رأيت في الحلم الرخ يرفرف بجناحيه ..

فقال الشيخ :

– لعلها دعوة إلى السماء ..

فقال في تسليم :

– إني من رجال البحر والجزر .

فقال الشيخ :

– (اعلم أنك لا تنال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات ، أولاها أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة ، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل ، والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد ، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر ، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر ، والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت)"١" .

فقال بأدب :

– لست من هؤلاء الصفوة ولكن باب الصلاح يتسع لآخرين ...

"١"- ورد هذا النص في طبقات الصوفية لأبي عبدالرحمن السلمي ، ص ٣٧، ٣٨ ، منسوبا هكذا : " سمعت منصور بن عبدالله يقول : سمعت محمد بن حامد يقول : سمعت أحمد بن خضرويه يقول : قال إبراهيم بن أدم ، لرجل في الطواف : " .

فقال الشيخ :

- (اطلع الله على قلوب أوليائه فمنهم من لم يكن يصلح لحمل المعرفة حرفا فشغلهم بالعبادة) "١".

....

فقال الشيخ :

-(طوبى لمن كان همه هما واحدا ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه)"٢"

فهوى السندباد على يده فقبلها....... وكأن السندباد قد شرب عشرة أطنان من الخمر" "٣".

ويتضح من ضفر هذه الردود ، أنها انخرطت في النص الروائي وكأنها جزء منه ، لا يختلف عضويا عنه ، بحيث تواءمت مع ملفوظ شخصية البلخي الصوفية ومع اتجاه كلام الصوفيين المجازي ، المرتبط بالواقع ، بخيوط واهية تحمل من معاني التورية الكثير

ويلتفت يحيى حقي إلى صرامة مطابقة استدعاءات لغة التراث الصوفي في روايات الكاتب للسياق الروائي قائلا : " إني والله لحائر كيف استطاع (الكاتب) أن يستخرج من كتب التصوف المطولة هذه الخلاصة البديعة التي أجراها على لسان الشيخ وجعلها مطابقة لأحداث القصة " "٤" .

أشكال استدعاء لغة التراث الصوفي :-

١- استدعاء المتن دون تخريج :

- مثل الأمثلة السابقة .

"١"- ورد هذا النص في طبقات الصوفية لأبي عبدالرحمن السلمي ، ص ٧١ ، منسوبا هكذا : سمعت أبا عمرو محمد بن أحمد بن حمدان يقول : قال أبو زيد : "

"٢"- ورد النص في المصدر السابق ، ص ٧٤ ، منسوبا هكذا :" بإسناد (أبو يزيد البسطامي) ، قال أبو يزيد : "

"٣"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٦٠ ، ٢٦١، ٢٦٢ .

"٤"- يحيى حقي : الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ ، الملحق الأدبي للمساء ، ع ٢٠٦ فبراير ١٩٦٣م .

٢- استدعاء معنى المتن :

مثل : - " مهلا يا باشا ، لقد أخبرتني يوما عن الصوفي الذي تاب سبعين مرة ، أليس معنى هذا أنه أذنب سبعين مرة "١" .

ولا شك أن استدعاء النص كاملا ، يشكل فرضا لهيمنته - ألفاظا وتراكيب - على السياق الروائي ، وتأكيدا لمنطلقه الصوفي وأثره الدلالي، وشكا في معرفة الناس به إيماء.

ولا شك أيضا أن استدعاء معناه - كما سبق - يبين بعد كلتا الشخصيتين عن الانخراط في الصوفية الحقة وأن ما تم كان ادعاء .

كيفية استدعاء لغة التراث الصوفي :-

دائما يستدعي الكاتب التراث الصوفي على هيئة قول " قال سيدي " "٢" ، أو " ردد قول القائل " "٣" ، أو" يذكر ما يقال عن سير متصوفي الهند " "٤" ، أو " قال الشيخ البلخي" "٥" ، أو " إليك قول رجل مجرب " "٦" .

ومما لا ريب فيه أن اختيار لفظ القول ، يدل على ما اتصف به التراث الصوفي في تاريخه الطويل ، من أنه جملة الأقوال التي تلفظ بها المتصوفة على اختلاف مشاربهم ، كذلك في استخدام لفظة القول ، ما يصعب نسبة القول إلى صاحبه في التراث بطريقة تخريجية مؤكدة ، مما يعمق انذياح الشخصية في القول أكثر من اهتمامها بالقائل .

"١"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٥٧.

"٢"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ٧٠ .

"٣"- المصدر السابق ، ص ٣٢.

"٤"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٥ .

"٥"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٦١.

"٦"- المصدر السابق ، ص ٢٧١.

٤- توظيف لغة الكتاب المقدس .

أحب أن أشير بداية ، إلى أنه كان متوقعا من قبل الباحث ، أن يتم استدعاء لغة الكتاب المقدس على ألسنة شخصيات مسيحية عدة حفلت بها روايات الكاتب، مثل: رفعت قلدس المسيحى الديانة فى السكرية أومريانا المسيحية الديانة فى ميرامار؛ لكن ذلك لم يحدث بصورة واضحة ، وما تم استدعاؤه من لغة الكتاب المقدس تردد على ألسنة شخوص مسلمة الديانة مثل : جلال عبد ربه فى ملحمة الحرافيش ، وكمال عبدالجواد فى قصر الشوق ، ورشدى عاكف فى خان الخليلى ، وطلبة مرزوق فى ميرامار ، وكامل رؤبة لاظ فى السراب ، وجمصة البلطى فى ليالى ألف ليلة .

ولا تعليل عند الباحث لذلك إلا فى إثبات انذياح الكتاب المقدس فى معين حضارة المسلمين ، جنبا إلى جنب مع القرآن الكريم والحديث النبوى والتراث الصوفى بحكم المعايشة والاختلاط والجوار .

والملاحظ من جملة استدعاءات لغة الكتاب المقدس فى روايات الكاتب ، كما هى واضحة فى الشكل رقم (٦) ؛ أنها وجدت فى (١١ رواية) من روايات الكاتب ، بمعدل مرة واحدة لكل رواية ، دون (١٤ رواية) لم توجد فيها. (انظر جدول رقم ٧، ص ٣٦).

والمستنتج من ذلك أنه لم يشكل فى وجوده أية دلالة فى الكم بقدر ما سلك طريقة عشوائية كيفما اتفق .

وفى تتبعنا لطبيعة انخراط الكتاب المقدس دلاليا فى روايات الكاتب ، لم نجد أنها تمايزت إلى مراحل فى الاستدعاء ، تنوعت عبر إبداع الكاتب ، بقدر ما تفرقت عشوائيا هنا وهناك بدلالات قد تكون سياقية فى بعض الأحيان ، وغير سياقية فى أحيان أخرى .

ففى خان الخليلى ، نجد رشدى عاكف يصارحنا بنصائحه فى مغازلة النساء :

" لا يجوز لمن يتصدى للحب أن يعرقل جهاده بالحياء أو بالجزع أو بالخوف ، انس كرامتك إذا كنت فى أثر امرأة ،لا تغضب إذا عنفتك ولا تحزن إذا سبتك، فالتعنيف والسب من وقود الحب ، وإذا ضربتك امرأة على خدك الأيسر فأدر لها خدك الأيمن

منحنى توزيع القطب المقتبس في روايات الكاتب

شكل رقم (٢)

تمثيل نسبة الاستدعاء

١ عبث الأقدار
٢ رادوبيس
٣ كفاح طيبة
٤ القاهرة الجديدة
٥ خان الخليلي
٦ زقاق المدق
٧ السراب
٨ بداية ونهاية
٩ بين القصرين
١٠ قصر الشوق
١١ السكرية
١٢ أولاد حارتنا
١٣ اللص والكلاب
١٤ السمان والخريف
١٥ الطريق
١٦ الشحاذ
١٧ ثرثرة فوق النيل
١٨ ميرامار
١٩ المرايا
٢٠ الحب تحت المطر
٢١ الكرنك
٢٢ حكايات حارتنا
٢٣ قلب الليل
٢٤ حضرة المحترم
٢٥ ملحمة الحرافيش
٢٦ عصر الحب
٢٧ أفراح القبة
٢٨ ليالي ألف ليلة
٢٩ الباقي من الزمن ساعة
٣٠ أمام العرش
٣١ رحلة ابن فطومة
٣٢ العائش في الحقيقة
٣٣ يوم قتل الزعيم
٣٤ حديث الصباح والمساء
٣٥ قشتمر

روايات الكاتب

وأنت أنت السيد في النهاية " "١"

فتتسامى هذه النصائح بفعل قول المسيح المضمن ، وترتفع به ومعه لتدمغا معا بالقداسة والأهمية والوقار ، وربما تضافرت كلمة السيد في تعميق هذا الأثر ، فضلا عما تقويه خلفية الاستدعاء ، من أن المرأة هي الشر الذى لا يقاوم ، وبذا يفيد الاستدعاء في سياقه دلاليا .

ومن الاستدعاءات التى اعتبرها الباحث ، ذات دلالة غير سياقية ، ما ورد في ليالي ألف ليلة على لسان جمصة البلطي كبير الشرطة ، وهو يحادث زوجته رسمية ، بشأن جارته القديمة أم السعد التى جاءت إليه من أجل تقديم التماس للحاكم برد أملاك الأسرة إليها هكذا :

"- أرملة مسكينة ولكن .

....

- ولكن زيارتها لنا تضر بمركزى .

- حالها تقطع القلب.

- هكذا حال الدنيا يارسمية ، ولكن ما لله لله !

- جاءت بأمل أن تعينها على تقديم التماس للحاكم برد أملاك الأسرة .

فهتف :

- يالها من جاهلة " "٢".

ولا شك أن كل تراكيب المسرد السابق لا تحيل إلى دلالات خارج السياق ، ما عدا التركيب " ما لله لله " ، الذى يستجلب تباعا مقولة المسيح " أعطوا إذا ما لقيصر لقيصر

"١"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١١٥ .

الاستدعاء هو : " وأما أنا فأقول لكم لا تقاوموا الشر ، بل من لطمك على خدك الأيمن فحول له الآخر أيضا " ، الكتاب المقدس : إنجيل متى ، الإصحاح (٥) ، الآية (٣٩).

"٢"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٤٢ ، ٤٣.

وما لله لله " "١" ، فيستجلب معه قاتله وعصره والسؤال عن سبب وجوده ودواعي ذلك ، وترتج معه شخصية جمصة البلطي التي ما استشهدت في الرواية بشيء إلا هذه المقولة رغم إسلامها الظاهر وتوجهاتها الصوفية .

ولعل من الأمثلة التي اعتبرت ذات وجود دلالي ، ما ورد في ميرامار وملحمة الحرافيش من مفردات اشتهرت بين دفتي الكتاب المقدس من مثل : الصلب – اللعنة – الحياة الأبدية ، حيث استغلت هذه المفردات في ميرامار – تكأة – لإظهار جدل الحقائق وعبثية الخلق ، وتبيان الضياع في نفوس الرجال ، رغم وصولهم إلى المرفأ الأخير من محطة العمر ، فهذا طلبة مرزوق يسأل ماريانا بعد الكأس الأولى :

" – منذا يحدثني عن حكمة الله في خلقه .

فهتفت ماريانا مرحبة بتغيير مجرى الحديث :

– حاسب أن تكفر يا طلبة بك !

فأشار إلى تمثال العذراء وسأل:

– خبريني ياسيدتي لماذا رضى الله بأن يصلب ابنه ؟

فقالت بجد :

– لولا ذلك لحلت بنا اللعنة !

فضحك طويلا ثم قال :

– ألم تحل بنا اللعنة بعد ؟" "٢".

وفي ملحمة الحرافيش ، يستدعي جلال عبد ربه مفردات من لغة الكتاب المقدس لتكون بمثابة العنوان والشعار والتلخيص ، عندما شعر بقوته وتحقق إمكانية خلوده وبأنه نجح أخيرا في التخلص من شبح الموت وانتصر على الزمن :

" وقف جلال عاريا أمام نافذة مفتوحة في آخريوم من العام المكتوب، استقبل شعاع

"١"– الكتاب المقدس : إنجيل متى ، الإصحاح (٢٢) ، الآية (٢١) .

"٢"– نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ٤٨ .

انظر : حديث يسوع عن صلبه والتشاور لمسك يسوع وقتله ، الكتاب المقدس : إنجيل متى ، الإصحاح (٢٦) ، الآيات : (١:٥) .

شمس مغسولا برطوبة الشتاء ، وتلقى نفحات باردة من ريح متأنية ، آن للمتصبرأن يجنـى ثمرة تصبره ، آن لليل الضنى والإرهاق أن ينتهى ، لم يعد جلال عبد ربه الإنسان الفـانى، إنه ثمل بروح جديدة ، تملأ أعطافه ، تسكره بالإلهام ، تنفحه بـالقوة والثقـة ، بوسـعه أن يحدث نفسه فيحدث الآخر فى آن ، وأن يثق كل الثقة بما يهمس فى ضمـيره ، انتصرعلـى الزمن بعد صمود أمامه ، وجها لوجه بلا رفيق ، لاخوف منـه بعد اليوم ، فليهدد غيره بجريانه المنحوس ، لن يبتلى بالتجاعيد ، ولا بالشيب ولا بالوهن ، لن تخونه الـروح ، لـن يحمله نعش ، لن يضمه قبر ، لن يتحلل هذا الجسد الصلب ، لـن يتحـول إلـى تـراب ، لـن يذوق حسرة الوداع ، تجول عاريا فى الحجرة وهو يقول بطمأنينـة : مباركـة هـذه الحيـاة الأبدية"[١].

أما عن أشكال استدعاء لغـة الكتـاب المقدس وكيفيتـه ، فقد تبدت نـثرا فـى أسـلوب الكاتب أو فى تيار وعى شخوصه ، بلا أى إشارة إلى أنها من الكتاب المقدس .

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٢٨.

الاستدعاء هو : " .... هذه هى الحياة الأبدية .. " ، الكتاب المقدس : إنجيل يوحنا ، الإصحاح (١٧) ، الآية (٣) .

المبحث الثانى : توظيف لغة التراث الأدبى .

لا شك أن للتراث الأدبى"١" أهمية خاصة فى تكوين نجيب محفوظ الثقافى والفكرى، حيث ينتسب إليه – أصالة – منذ الصغر ، قراءة وفهما واستيعابا .

ولقد أسهب الكاتب فى حديثه"٢" مع فؤاد دوارة عن الكتب والكتاب والشعروالشعراء والقصص والقصاصين الذين تأثر بهم وعشق أعمالهم ، سواء أكانوا من العرب أم من الأجانب .

ولا شك أن للغة التراث الأدبى تمايزا واضحا ، عبر تشكيلاتها المختلفة ، سواء أكانت شعرا أم نثرا ، عرفت به وعرف بها واستقرت شهرة وهوية .

ولقد استدعى نجيب محفوظ كثيرا من تراكيب لغة التراث الأدبى ، وضفرها فى صلب نسيج لغته الروائية .

وما تم تحديده بالفعل منها ، اندرج تحت ثلاثة روافد :

١- لغة الأشعار .

٢- لغة الأقوال المأثورة .

٣- لغة القوالب التقليدية الفصيحة .

والأمر – تفصيلا – فيما يلى ..

"١"- انظر جدول رقم ٨ ، ص ٣٧ .

"٢"- انظر : فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون ، دار الفكر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٢م ، ص ٤٤٠ وما بعدها .

١- توظيف لغة الشعر .

لعل من المهم أن نؤكد ملحوظة هنا - قبل التعمق فى البحث - وهى أن الأشعار انخرطت فى سرد الكاتب وحواره - لغة - بقدر ما ترددت على ألسنة شخوصه الروائية - نصوصا - من مثل ما ورد فى الحوار التالى فى يوم قتل الزعيم :

"فقال ساخرا : - المصائب تقل حدتها بالتكاثر، فتتكسر النصال على النصال "[١].

والذى هو إعادة صياغة لبيت المتنبى :

فصرت إذا أصابتنى سهام ** تكسرت النصال على النصال

وذلك ، حتى إذا تحدثنا عن زيادة نسبة وجود الأشعار أو قلتها فى رواية ما ، وضعنا فى اعتبارنا سرد الكاتب قبل شخوصه ، خشية استنكار زيادة نسبة وجود الأشعار فى روايات لم تتلفظ شخوصها بتاتا بالأشعار .

والملاحظ من جملة استدعاءات الأشعار فى روايات الكاتب ، كما ظهرت فى الشكل رقم (٧) :-

١- أن عدد مرات الاستدعاء (١٤٤مرة) . (انظر جدول رقم ٨ ، ص ٣٧)

٢- أنها وردت فى (٣٢ رواية) دون (٣ روايات) .

٣- أن عدم ورودها تم فى الروايات التالية : أولاد حارتنا - أمام العرش - رحلة ابن فطومة .

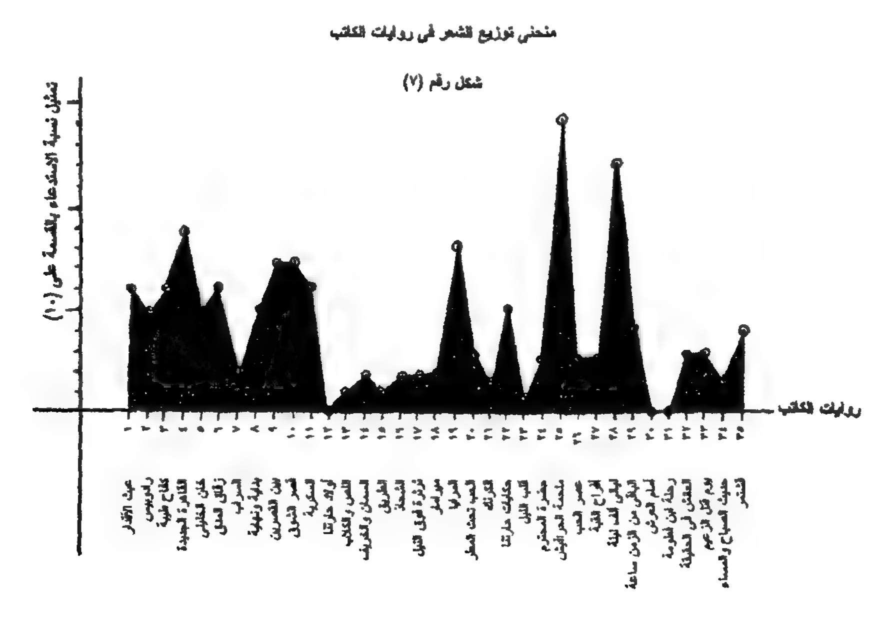
٤- أن زيادة نسبة ورودها تمت فى الروايات التى وظفت الموروث الشعبى مثل : ملحمة الحرافيش (١٤ مرة) ، وليالى ألف ليلة (١٢ مرة) ، وفى الروايات التى اعتمدت على كثرة الشخوص فى بناءها مثل : القاهرة الجديدة (٩ مرات) ، خان الخليلى (٥ مرات) ، زقاق المدق (٦ مرات) ، بداية ونهاية (٥ مرات) ، الثلاثية { بين القصرين (٧ مرات) ، قصر الشوق (٧ مرات) ، السكرية (٦ مرات) } ، المرايا (٨ مرات) ، حكايات حارتنا (٥ مرات) ، وفى الروايات التاريخية الأولى : عبث الأقدار (٦ مرات) ، رادوبيس (٥ مرات) ، كفاح طيبة (٦ مرات) .

٥- أن قلة نسبتها تمت فى الروايات التى اعتمدت على توجهات فكرية أو فلسفية أو

"١"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٦٧.

منحنى توزيع الشعر في روايات الكاتب

شكل رقم (٧)



أيديولوجية مثل : السراب (مرتين) ، السمان والخريف (مرتين) ، الطريق (مرة واحدة) ، الشحاذ (مرتين) ، ثرثرة فوق النيل (مرتين) ، ميرامار (مرتين) ، الكرنك (مرتين) ، قلب الليل (مرة واحدة) ، اللص والكلاب (مرة واحدة) .

والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة ، أن الأشعار ارتبطت – دوما – بلغة الكاتب سردا ووصفا وحوارا ، مما يبين عمق اتصاله بالتراث الأدبى ، وأن ما كان من زيادة نسبة استدعائها فى ملحمة الحرافيش وليالى ألف ليلة ، إنما يرجع إلى محاولة الكاتب تحقيق الموازاة التراثية مع بناء الشكل الشعبى لليالى العربية فى جزئية استخدام الأشعار .

كذلك ما كان من زيادة نسبة الاستدعاء فى الروايات التى اعتمدت على كثرة عدد الشخوص فى البناء ، نتيجة لتعدد مشارب الشخوص وثقافتها ، الأمر الذى لا يخلو من وجود شخصية أو شخصيتين تستخدم الأشعار ، محاولة منها لإظهار ثقافتها أو استشهادا منها لضرب النموذج وتقفى المثال ، إما للتذكرة أو للعظة أوتفسيرا لغوامض الأشياء أو حسما لجدل طالت مناقشته .

أما ما كان من زيادة نسبة الأشعار فى الروايات التاريخية الأولى ، فليس السبب يرجع فى ذلك إلى التاريخ ، وإلا لظلت النسبة زائدة فى الروايتين التاريخيتين الأخيرتين ، لكن السبب يرجع إلى طبيعة لغة الكاتب فى تلك المرحلة والتى اعتمدت كلية على لغة التراث الدينى والأدبى ، لذا كان معظم ظهور الأشعار فى سرد الكاتب دون ملفوظ شخوصه .

ولعل ما كان من قلة نسبة الاستدعاء أو عدمها فى الروايات التى اعتمدت على توجهات فكرية أو فلسفية أو أيديولوجية ؛ ما حددناه – سلفا – من محاولة الكاتب خلق لغة محايدة ، تبتعد فى صياغتها عن أى تركيب يمكن أن يحيل إلى دلالات أخرى خارج السياق الروائى ، الذى يريد الكاتب إبراز دلالاته .

وفى تتبعنا لطبيعة انخراط الأشعار فى روايات الكاتب ، وجدنا أنها مرت بثلاث مراحل : –

المرحلة الأولى :

وتتمثل فى الروايات التاريخية الأولى ، وفيها انخرطت الأشعار فى السرد والحوار، بوضع لا تتفق دلالتها فيه مع السياق الروائى .

فمن مثل ما ورد في سرد الكاتب ، في عبث الأقدار " ويسكن جوفها رفات الآباء والأجداد " "١" ، حيث يستجلب تباعا بيتي أبي العلاء :

وقبيح بنا وإن قدم العهد ** هوان الآباء والأجداد

سر إن اسطعت في الهواء رويدا ** لا اختيالا على رفات العباد

لا سيما ولفظة " رفات " تتقاطر في البيت الثاني مباشرة بعد لفظتي" الآباء والأجداد" في البيت الأول.

ويستجلب معه أيضا السؤال عن سبب وجود شعر أبي العلاء في العصر الفرعوني، والإجابة التي تحدد ذلك بذهن الكاتب ، والنتيجة التي تؤدي إلى ظهور شخصية الكاتب في النص الروائي .

ومن مثل ما ورد في حوار الكاتب في عبث الأقدار ، على لسان مري سي عنخ وهي تحادث ددف :

"- هل بلغك ما تتقله الألسن حينا من الزمن ؟

- ياعجبا لا يخفى شيء في مصر وإن كان من أسرار القصر الفرعوني ولكنك علمت شيئا وغابت عنك أشياء"٢".

حيث يتوارد إلى الذهن - تباعا - البيت الشعري :

قل لمن يدعي في العلم معرفة ** علمت شيئا وغابت عنك أشياء

ويستتبع ذلك السؤال عن سبب ظهوره على لسان الأميرة مري سي عنخ و معرفتها به ، وهي سابقة له بآلاف السنين ، والإجابة التي تحدد ذلك أيضا ، بإعمال ذهن الكاتب الذي يصادر على شخوصه حرية النطق بما ترسمه طبيعة تكوينهم التاريخي ، وينطق بدلا منهم بكلام لا يمكن أن يتفق مع الجو التاريخي الذي كتبت فيه الرواية ولا مع السياق الذي انخرطت فيه الألفاظ .

"١"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٦.

"٢"- المصدر السابق ، ص ١٨٥.

المرحلة الثانية :

وتمتد من القاهرة الجديدة حتى السكرية ، وفيها يتأرجح الكاتب في استخدامه للأشعار، بين استخدام توضع فيه الأشعار في سياقات لا تتطلب وجودها ، وآخرتوضع فيه الأشعار في سياقات تتطلب وجودها .

ومن الاستخدامات التي وضعت فيها الأشعار في سياقات لم تتطلب وجودها ، ما ورد في سرد الكاتب في خان الخليلي بعد أن انتهت الأسرة من دفن رشدى عاكف فقيدها الحبيب :

" هكذا غاب عزيز وانتهت حياة ! بين انتباهة عين القبر وغمضتها يغيب حبيب إلى الأبد ، فلا تغني عنه الدموع ولا الحسرات " "١" .

حيث سيستدعي ذلك - بلا شك - البيتين الشعريين التاليين :

دع الأمور تجرى فى أعنتها ** ولا تنامن الليل إلا وخالى البال

ما بين طرفة عين وانتباهتها ** يغير الله حالا بعد حال

ويستدعي معه بروز شخصية الكاتب ، فضلا عن بروزها أصلا في طريقة التعليق التي ظهر بها السرد والتي ابتدأها بقوله (هكذا) .

كذلك تبدى استخدام الشعر بدلالة غير سياقية في حوار محجوب عبدالدايم مع نفسه في القاهرة الجديدة ، حينما اعتصره الجوع :

" أيموت جوعا في هذه الدنيا ؟ ... وبدا له سؤاله غريبا نافرا ، وضحك هزءا وسخرية وتحديا ، وقال متحديا : أأموت جوعا ؟ فلا نزل القطر، فلا نزل القطر؟"٢".

ولا غرابة في استخدام محجوب للشعر ، فهو خريج جامعة ، ولكن ما نوعية هذا الشعر ؟ أى قطر هذا الذى يريد له ألا ينزل في القاهرة الجديدة ؟ قاهرة النيل والمياة المتدفقة ليل نهار من صنابير لا تنغلق ، وأى داع إلى هذا ، وبيت أبى فراس الحمداني :

معللتى بالوصل والموت دونه ** إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر

يعبر عن بيئة غير البيئة وسياق غير السياق ؟ اللهم إذا كان ذهن الكاتب ، هو الذى صادر

"١"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٤٥.

"٢"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٨١ .

على بطله حرية التفكير وحرية النطق ، مما استتبع معه ظهور الكاتب في السياق فضلا عن عدم مطابقة ملفوظ الشخصية للسياق .

ولعل من الاستخدامات التي اعتبرها الباحث ، ذوات دلالة سياقية في هذه المرحلة ، ما ورد في سرد الكاتب في خان الخليلي ، حين نجد أحمد عاكف يحادث نفسه :

" وقال لنفسه وهو يذكر والديه : إن سعادتنا بأحباتنا اليوم مرتهنه بالدموع التي نسكبها على فراقهم غدا ، وطفق يردد بيت أبي العلاء :

ومن لم تبيته الخطوب فإنه ** سيصبحه من حادث الدهر صابح " "١" .

حيث يتفق استدعاء الشعر هنا ، مع الموقف المأساوي الذي تعرضت له الأسرة في فقد حبيبها رشدي مريضا بالسل ، فضلا عن مواءمته أيضا مع ما اشتهر به أحمد عاكف من ثقافة وسعة قراءة واطلاع ، جعلت من تداعي الأشعار على لسانه أمرا طبيعيا .

ومع ذلك فثمة ملحوظة ظلت مقلقة للسياق ، حين جعل الكاتب أحمدعاكف ينطق حواره في السرد الروائي الذي هو لغة الكاتب ، دون جعله حوارا حرا خالصا لذاته مع ذاته .

كذلك من الاستدعاءات التي اعتبرت ذوات وجود سياقي ، ما ورد في القاهرة الجديدة في حوار محجوب عبدالدايم مع سالم الإخشيدي :

"وتحول الإخشيدي إليه وقال :

– هكذا أقضي نهاري ، ثم أستأنف ليلا في قصر البك !

وتساءل محجوب في سره حانقا :

– هل تريدني أن أدعو الله أن يريحك من عملك .

ثم قال بملق مبتسما :

– <u>على قدر أهل العزم</u> " "٢".

حيث يتوارم شطر بيت المتنبي هنا :

<u>على قدر أهل العزم</u> تأتي العزائم ** وتأتي على قدر الكرام المكارم

"١"– نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٠ .

"٢"– نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٦٦.

مع شخصية محجوب عبدالدايم ، خريج الجامعة ، ومع السياق الذى انخرط فيه ، تحقيقا للنفاق الذى يتجلى فى أعظم صوره عندما يكون هناك تطرف فى المفارقة .

المرحلة الثالثة :

وتمتد من أولاد حارتنا حتى قشتمر ، وفيها استخدمت الأشعار بدلالات اتفقت وطبيعة السياق ، سواء أكان ذلك فى السرد أم فى الحوار ، حيث لجأ الكاتب إلى تحوير سرده ، إلى طريق الروى أو إلى طريق تيار الوعى .

فها هى رنده سليمان مبارك تروى ما حدث لها فى يوم قتل الزعيم ، بلغتها الخاصة التى هى بلا شك لغة الكاتب ، ذاكرة بعض تراكيب من شعر امرئ القيس فى بيته المشهور :

مكر مفر مقبل مدبر معا ** كجلمود صخر حطه السيل من عل .

فلا نشعر بقلق فى خرط التركيب الشعرى فى السياق ، على اعتبار أن الكاتب ظل مختبئا تحت لسانها ، ومن ثم بدت التراكيب الشعرية متفقة مع شخصيتها المتعلمة ، الأمر الذى ماكان له أن يحدث لو سرد الكاتب عنها :

"إنه مفاجأة ومفاجأة صاعقة قذفها السيل من عل ، ولا وجود للحب إلا فى لحظته"[١].

حيث ستبدى حينئذ شخصيته ، بارزة جنبا إلى جنب مع التركيب الشعرى .

وها هو الشيخ عبدالله البلخى فى ليالى ألف ليلة ، يحاور السندباد الذى قرر الرحيل مرة أخرى – نتيجة لرؤية ، شاهد فيها الرخ يرفرف بجناحيه – رغم ما يتمتع به من استقرار وسط أحبائه ومال ينعم فيه ، فيكون الشعر بمثابة التلخيص لما يعتور نفسية السندباد من آلام ، بل لحياة السندباد نفسها :

" فردد الشيخ :

أنا فى الغربة أبكى ** ما بكت عينى غريب

لم أكن يوم خروجى ** من بلادى بمصيب

"١"- نجيب محفوظ: يوم قتل الزعيم ، ص ٦١.

عجبا لــي ولتركــي ** وطنـا فيـه حبيبــي " "١"

ويكون الشعر ، الذى هو صوفى ، متفقا مع جملة ما ينطـق بـه الشيخ البلخـي من أقوال صوفية ، مؤديا لدوره في السياق وصولا " إلى المضمون الذى سـعى إليه دون أن يتدخل بتقرير هذا المضمون " "٢" .

أشكال استدعاء لغة الأشعار :

١- استدعاء بعض أبيات معا :

مثل : " سمعته يترنم بقول بشار :

بعثنـا لهم موت الفجاءة إننا ** بنو الموت خفاق علينا سبائبه

فراحوا فريق في الإسار ومثله ** قتيل ومثل لاذ بالبحر هاربه " "٣".

٢- استدعاء بيت مفرد :

مثل : يقول الشريف :

"عندى رسائل شوق لست أذكرها ** لولا الرقيب لقد بلغتها فاك " "٤"

٣- استدعاء شطر بيت :

مثل :

"- وما جنيت على أحد "٥".

حيث البيت كاملا لأبى العلاء :

هذا جناه أبى على ** وما جنيت على أحد

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٦٢، والأبيات وردت في طبقات الصوفية لأبى عبدالرحمن السلمى ، تحقيق : نورالدين شريبة ، ص ٦٠ ؛ منسوبة هكذا : " سمعت أبا بكر ، محمد بن عبدالله ، الرازى ، يقول : سمعت أبا عثمان يقول : " أنشد قوال ، بين يدى حارث المحاسبي ، هذه الأبيات : " .

"٢"- د. أحمد إبراهيم الهوارى : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، دار المعارف القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٨م ، ص ١٠٢.

"٣"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٣٥ .

"٤"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٠٥.

"٥"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٢٥.

٤- استدعاء جزء من شطر بيت :

مثل :

" - قذفها السيل من عل " "١" .

حيث البيت كاملا لامرئ القيس :

مكر مفر مقــبل مدبــر معــا ** كجلمود صخر حطه السيل من عل

٥- استدعاء معنى بيت :

مثل :

"- لابد للمكدود فى مكابدة الواقع من انتجاع بعض الراحة فى الانطواء " "٢" .

حيث البيت كاملا لمحمد إقبال :

قيثارتى منيت بأنات الجوى ** لابد للمكبوت من فيضان

٦- استدعاء البناء الشكلى للبيت :

مثل :

"- سواء لدى اخترت الجندية أم الكهنوت " "٣" .

حيث البيت كاملا لأبى العلاء :

لسواء على عشت سعيدا ** أم قضيت العمر فى بأساء

٧- استدعاء البيت محورا :

مثل :

"- كل شيء ما خلا هذه الشركة زائل "٤".

حيث البيت كاملا للبيد :

ألا كل شيء ما خلا الله باطل ** وكل نعيـم لا محالـة زائـل

"١"- نجيب محفوظ : حديث الصباح والمساء ، ص ٧٢.

"٢"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٩٢.

"٣"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٨٢.

"٤"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٥٤.

ومما لا ريب فيه أن اختلاف أشكال استدعاء متون الأشعار ، يؤثر دلاليا في السياق الروائي ، فلقد استدعيت الأبيات ذوات العدد ، والبيت الواحد ، والشطر من البيت ، والجزء من الشطر من البيت ، في سياقات اعتمدت دلاليا على هيمنة استدعاءات الأشعار، حسب حجم الاستدعاء ، ألفاظا وتراكيب ، إما تلخيصا للمشهد في أحداثه "١" ، أو تعبيرا عن مكنون النفوس "٢" ، أو إبرازا لمكون ثقافي من مكونات الشخصية "٣" .

ولقد استدعيت معاني الأبيات وتحويراتها، في سياقات اعتمدت على تبيان مدى قرب الشخصية أو بعدها من الأشعار "٤" ، ومن ثم الثقافة التراثية بصفة خاصة والعامة بصفة عامة .

ولقد استدعيت أشكال التراكيب الشعرية ، التي أعيد الصوغ على منوالها ، في بدايات إبداع الكاتب ، محاولة منه لتقليد الأسلوب التراثي "٥" ، بغية التفاصح وإثبات علو كعبه - كما يقولون - في الصياغة .

كيفية استدعاء لغة الأشعار :

أحيانا لا يسمي الكاتب أشعاره ، ويخرطها في السرد الروائي مباشرة "٦" ، وأحيانا يسميها كما هي شعرا" استشهدت بدوري بشعربشار"٧"، أو ترديدا " ثم يردد بخشوع "٨"،

"١"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٦٢.

"٢"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٦٢.

"٣"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٠ .

"٤"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٩٢ .

"٥"- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٨٢.

"٦"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٦١ .

"٧"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٢٥.

"٨"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ٨٤.

أو قولا " قال ابن المعتز" "١" ، أو أبياتا" لا أدرى متى حفظت هذين البيتين" "٢" .

ولا شك أن كل مسمى مما سبق يختلف عن الآخر ، فالتسمية شعر أو أبيات أو قول، جاءت على ألسنة شخوص ، اقتربت كثيرا من التراث في تكوينها " "٣" ، والقراءة ارتبطت بشخوص ابتعدت كثيرا عن التراث في تكوينها "٤" ، والترديد اقترب من الشخوص التى حاورت نفسها على سبيل المونولوج " "٥" .

"١"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٥٥.

"٢"- المصدر السابق ، ص ٢٢٦.

"٣"- نجيب محفوظ : الشحاذ ، ص ١٠٧.

"٤"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٧٠ .

"٥"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ٨٤.

٢- توظيف لغة الأقوال المأثورة :

قلنا فى مدخل هذا البحث إن الأقوال المأثورة ، هى تلك الأقوال المنسوبة إلى أشخاص بعينهم أو بيئات بعينها ، تحددت سلفا فى التراث ، واتخذت طابعها المميز فى الثبات على مر الأجيال ، تركيبا ومعنى .

ولقد ساقها الكاتب من كل صوب وحدب ، عبر امتداد تاريخنا الأدبى ، قديما وحديثا ، وأدخلها فى صلب نسيجه الروائى ، لتعمل فنيا عبر ما حملته من مضامين تراثية خاصة .

ولعل من المناسب سوق بعض الأمثلة ، اتضاحا للصورة ، فمن الأقوال المنسوبة إلى أشخاص ما ورد فى بين القصرين : - لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد "١" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى مقولة عمر بن الخطاب : - لا تؤخرعمل اليوم إلى الغد "٢" ، وما ورد فى قصر الشوق :- الغاية تبرر الوسيلة " "٣" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى ميكافيلى ، وما ورد فى بداية ونهاية :- لو كان الفقر رجلا لقتلته " "٤" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى على بن أبى طالب .

ومن الأقوال المنسوبة إلى بيئات ، ما ورد فى المرايا :- الإنسان موظف ناطق"٥"، حيث تنتسب هذه المقولة إلى بيئة المناطقة ، حيث تتردد المقولة : - الإنسان حيوان ناطق، وما ورد فى ملحمة الحرافيش :- أنت مجرم لم تثبت براءتك "٦" ، حيث تنتسب هذه المقولة إلى بيئة القضاء ، حيث تتردد المقولة : - المتهم برئ حتى تثبت إدانته ، وما ورد فى الباقى من الزمن ساعة :- ناقل الكفر ليس بكافر " ٧" ، حيث تنتسب هذه المقول

"١"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ١٠٠ .

"٢"- الميدانى : مجمع الأمثال ، المجلد الثانى ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٥٥م ، ص ٤٥١.

"٣"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٢٢٩ .

"٤"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ٦٠ .

"٥"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٣١.

"٦"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٩٩ .

"٧"- نجيب محفوظ : الباقى من الزمن ساعة ، ص ١١.

إلى بيئة الفقهاء .

والملاحظ من جملة استدعاءات لغة الأقوال المأثورة ، كما تواترت في روايات الكاتب وكما تبدت في الشكل (رقم ٨) : -

١- أن عدد مرات الاستدعاء (١٠٧ مرة) . (انظر جدول رقم ٨ ، ص ٣٧).

٢- أن استدعاءها تم في (٣٠ رواية) دون (٥ روايات) ، هي : أولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، الطريق ، الكرنك ، رحلة ابن فطومة .

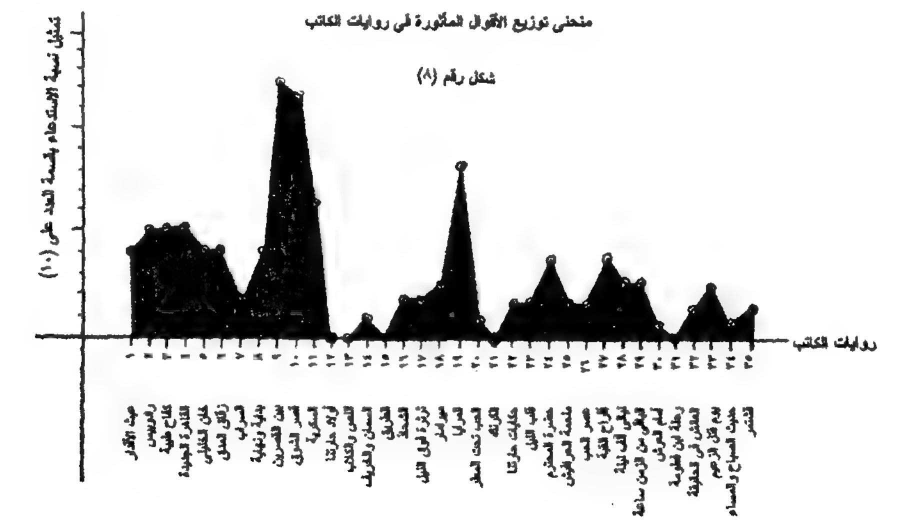
٣- أن قلة نسبة الاستدعاء كانت في الروايات التالية: السمان والخريف (مرة واحدة)، الحب تحت المطر (مرة واحدة) ، أمام العرش (مرة واحدة) ، الشحاذ (مرتين)، ثرثرة فوق النيل (مرتين) ، ملحمة الحرافيش (مرتين) ، العائش في الحقيقة (مرتين) ، السراب (مرتين) .

٤- أن زيادة نسبة الاستدعاء تمت في الروايات التالية : الثلاثية { بين القصرين (١٢ مرة) ، قصر الشوق (١١مرة) ، السكرية (٦ مرات) ، المرايا (٨ مرات) ، ليالي ألف ليلة (٨ مرات) .

والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة ، أن الأقوال المأثورة ظلت منخرطة في لغة الكاتب ، مما يدل على عمق صلته بالتراث ، سعة واطلاعا ، وأن زيادة استدعائها لوحظ في الروايات التي اعتمدت على تحريك الشخوص ، وأن قلة استدعائها أوانعدامها لوحظ في الروايات التي اتكأت على تحريك الأفكار والأيديولوجيات .

ولعل مرد ذلك ، أن الروايات التي تتكئ على تحريك الأفكار والأيديولوجيات ، تصنع من الأقوال المأثورة واقعا متحركا ، دما ولحما ، وليس ألفاظا تقال هنا وهناك بشكل شخصي ، مثلما الحال في الروايات التي اتكأت على تحريك الشخوص ، محاولة منها لاستعراض الثقافة تفاصحا ، أو استمدادا للنموذج والمثال تحقيقا للتوازن النفسي ، أو تذكرة وعظة ، أو تفسيرا لغوامض الأشياء ، أو حسما لجدل صراع طالت مناقشته .

وفي تتبعنا لطبيعة انخراط الأقوال المأثورة في لغة الكاتب ، لم نستشعر تمايزا واضحا لها في الانخراط إلى مراحل ، بقدر ما استشعرنا دلالات خاصة تناثرت هنا وهناك في إبداع الكاتب ، في سياقات تطلبت وجودها وأخرى لم تتطلب هذا الوجود ، حسب طبيعة القول المأثور وكيفيته في الانخراط .



منحنى توزيع الأقوال المأثورة في روايات الكاتب

شكل رقم (٨)

والمحك فى نظرنا ، فى تحديد السياقية ، يرجع إلى أن ضفر القول المأثور يستدعى بالتبعية قائله وعصره وملابسات القول ودلالته ، مما يحمل السياق دلالة أخرى غير التى تولدت منه ، فإذا اتفقت الدلالتان ، فبها ونعمت ، واستطاع السياق أن يحملهما معا ، وإذا كانت الثانية ، فالحمل جد ثقيل والتنافر وارد ، والوصف بعدم سياقية الاستدعاء أكيد .

ولنتعمق مثلا للاستدعاء الذى اعتبر فيه القول المأثور ذو دلالة سياقية ، ولتكن عبث الأقدار مثلا ، ولنتعمق مثلا آخر للاستدعاء الذى اعتبر فيه القول المأثور ذو دلالة غير سياقية ، ولتكن زقاق المدق مثلا .

ففى عبث الأقدار نجد مدرس الأخلاق يعلم ددف الأقوال المأثورة للحكيم قاقمنا :

" انظروا ماذا يقول حكيمنا قاقمنا ، إنه يقول .. " احذر أن تكون عنيدا فى الخصام فتستوجب عقاب الرب "... ويقول " إن قلة الأدب بلادة ومنمة " .. ويقول أيضا " إذا دعيت إلى وليمة وقدم لك من أطايب الطعام ما تشتهيه فلا تبادر إلى تناوله لئلا يحسبك الناس شرها ، فإن جرعة ماء تروى الظمأ ، ولقمة خبز تغذى الجسم " .. ويقول لهم "يجدر بالطفل منكم ألا ينسى ما تكلفته أمه من المتاعب من أجل راحته ، فقد حملته فى بطنها تسعة أشهر وحضنته ثلاث سنوات وغذته بلبنها ، احذر أن تغضبها فالرب يستمع إلى شكواها ويستجيب دعاها " " "(١) .

فتشكل هذه الأقوال ، الخلفية الثقافية Back Ground ، التى تنبئنا عن كيفية إعداد ددف منذ الصغر ، خلقا وعلما وتربية ، حتى لا نستنكر عليه بعد ذلك أن يصير فرعونا للبلاد .

والحق أن أقوال الحكيم قاقمنا ، تعتبر المرجع والدستور الذى تعود إليه معظم الشخصيات الفرعونية ، ففى رادوبيس عندما اجتمع خنوم حتب بسوفخاتب ، ليبحثا معا أمر علاقة فرعون برادوبيس ؛ لم يجد غير أقوال الحكيم قاقمنا لتكون استهلالا حسنا ، يستميل به صاحبه :

" فهز الرجل رأسه الكبير دلالة على الرضا وقال بلهجة تنم على الحكمة :

---

(١)- نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٧٥.

– يجدر بنا أن نستوصى بالصراحـة ، فالصراحـة كمـا يقول فيلسوفنا قاقمنـا آيـة الصـدق والإخلاص .

فأمن سوفخاتب على قوله قائلا :

– صدق فيلسوفنا قاقمنا "١".

وفى كفاح طيبة ، يؤكد اسفينيس ما ذهبنا إليه ، من اعتبـار أقوال الحكيم قاقمنـا ، المرجع الذى يستلهم منه الناس توجهاتهم فى الحياة ، حين يذكر تلك الأقوال ، حاثا جنوده على مواصلة العمل الجاد ونبذ اللهو ، أملا فى استرداد طيبة من الهكسوس المغتصبين :

" وصوب نحو الجنود المتهافتين نظرة مغضبة ، وذكر قول الحكيم قاقمنا :

– الجنود إذا تعودوا الشراب وهنت سواعدهم وعافوا القتال " "٢".

كذلك فى العائش فى الحقيقة ، عندما يقرر مرى مون أن يبحث عن الحقيقـة بنفسـه – حقيقة مأساة ماحدث لإخناتون – يوصيه والده بقول الحكيـم قاقمنـا : " لا تحكم فـى قضيـة حتى تسمع الطرفين" "٣" ، فتشكل هذه المقولة مدخلا للرواية يفسر تعدد الشـخصيات التـى استمع إليها مرى مون والتى وصل عددها إلى (١٤ شـخصية) ، حبـا فـى الوصـول إلـى الحقيقة بطريقة موضوعية .

ولعل مثلا آخـر مـن روايـة غير تاريخيـة ، يمكـن أن يفيد فـى توضيـح الاستدعاء السياقى للقول المأثور ، خشية أن نتهم بأن أقوال الحكيم قاقمنـا هـى التـى فعلت ذلك فـى الروايات التاريخية دون غيرها .

ففى الباقى من الزمن ساعة ، تستدعى مقولـة " نـاقل الكفر ليس بكـافر " ، لتفجر فـى السياق دلالات مكثفة يصبح فيها الكفر هو معارضة حزب الوفد ، والإيمان هو مناصرته ، وبمقابلـة الوفد/ المعارضـة ، لا تتعمـق الدلالـة بقدر مقابلـة الكفر / الإيمـان ، إذ تصبـح المعارضة مروقـا وكفـرا ، ويصبـح الوفـد مهيمنـا ، ليـس علـى المشـاعر والوجـدان

"١"– نجيب محفوظ : رادوبيس ، ص ٩٩.

"٢"– نجيب محفوظ : كفاح طيبة ، ص ١١٢.

"٣"– نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص٤.

والعقل فقط ، بل أيضا على الوجود الإنساني ككل ، ومحددا لمصيره النهائي في ذات الوقت ، ولننظر إلى الاستدعاء :

" أجل كان ثمة آراء معارضة ، رددها الأستاذ راضي أبوالعزم مدرس العلوم ، معتذرا بقوله " ناقل الكفر ليس بكافر " ، وكانت وردت قبل ذلك على لسان محمد ومنيرة ، نقلا عما يسمعان في المدرسة ، غير أنه لم يكن لها أثر يذكر في الأسرة ، فسنية وفدية مثل زوجها ، ومحمد وفدى أيضا ، حتى منيرة تعد وفدية بلا حماس ... أما في جلسة السمر ، فكان الوفد متسلطا دون شريك " "١" .

أما ماكان من استدعاء للقول المأثور ، في مواضع بدا فيها بدلالة غير سياقية ، فزقاق المدق مثلا ، حيث نجد فرج القواد بعد أن اقترب من تحقيق نجاحه في تحويل حميدة بوعود الحب المعسولة والزواج المرتقب إلى غانية ، وبعد أن بدأت حميدة في تفهم موقفها الجديد والحقيقة التي بدت أمامها عارية ، شرعت تفكر في الانتقام وكان هذا الحوار:

" فجالت في عينيها نظرة حيرى ، تشي بالارتياب وتتحفز للعناد والانقضاض ، فابتسم برقة واستدرك يقول : - تيتي العزيزة .. رويدك .. ستعلمين كل شيء في حينه ، ألم تعلمي أنك ستصيرين غدا سيدة باهرة الجمال ، بعيدة الصيت ، هذه هي معجزة البيت ، أم حسبت أن السماء تمطر ذهبا وماسا ؟ كلا ياعزيزتي ، إن السماء في أيامنا هذه لا تمطر إلا شظايا " "٢" .

والحق أن استدعاء القول المأثور هنا " إن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة " ، تبدى بدلالات لم تتفق مع السياق الروائي ، والذي اجتلبه ، هو محاولة الكاتب العقلانية في المقارنة بين ما تسقطه السماء من قنابل ، اتفقت مع ظروف الحرب العالمية الثانية ، التي دارت الرواية في إبانها ، وبين تمني سقوط الذهب والفضة من السماء للعجزة والكسالى ، أي إن الاتفاق الشكلي هو الذي استجلب تكسير المضمون ، فالخطاب في القول المأثور موجه أصلا إلى أناس يؤمنون بالسماء ، ويرون الرزق عن طريقها ، ويتركون

"١"- نجيب محفوظ : الباقي من الزمن ساعة ، ص ١١.

"٢"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٢٢٥.

الأرض وما فيها من رزق ، وينشغلون فقط بالعبادة ، وحميدة سابقا وتيتى حاليا ، لا تؤمن أصلا بالسماء ، ولم تتوجه إليها عبادة طلبا للرزق ، بل سعت بنفسها إلى الذهب والفضة ، وفرج القواد كذلك لايؤمن بالسماء ولا برزقها ، فضلا عن إمكانية وجود مثل هذه الأقوال المأثورة فى معينه اللغوى ، وكان الأجدى له ولحميدة ، أن يتم الاستدعاء التراثى عن طريق الدنيا ، التى يلهثان وارءها ، من مثل : " لا أحد يأكلها بالسهل " أو ما شابه ذلك ، حتى يتبدى القول غير متنافر عن لسان فرج القواد فى النطق ، وعن أذن حميدة فى السماع .

أشكال استدعاء لغة الأقوال المأثورة :

١- استدعاء المتن كاملا :

مثل:

-" لو لم أكن مصريا لتمنيت أن أكون مصريا" "١" .

- " لو كان الفقر رجلا لقتلته " "٢".

٢- استدعاء المتن محورا :

أ- تحوير فى كلمة :

مثل :

- " الوفد أفيون الشعوب " "٣" .

حيث الأصل " الدين أفيون الشعوب " .

- " الإنسان موظف ناطق " "٤" .

حيث الأصل " الإنسان حيوان ناطق " .

ب- تحوير فى التركيب :

مثل :

"١"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٥٦.

"٢"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ٦٠ .

"٣"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٤٢.

"٤"- نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ٢٣١.

- " لم حسبت أن السماء تمطر ذهبا وماسا " "١".
حيث التركيب الأصلى " إن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة "

والحق أن استدعاء المتن كاملا ، يختلف عن استدعاء المتن محورا ، حيث يركز فى الحالة الأولى على كل كلمات المتن ، أما فى الحالة الثانية فإن التركيز يكون على التحوير الذى حدث ، إيماء بالتحوير ووخزا بأثره .

ففى بداية ونهاية مثلا ، يستكمل متن القول المأثور " لو كان الفقر رجلا لقتلته " ، لتستقطر مقولة على بن أبى طالب ، فى تعميق الدلالة ، انطلاقا من أهمية قائلها وحدة تعامله مع الفقر .

وفى المرايا مثلا ، يستبدل الوفد بالدين ، ليمارس دوره فى تغييب الشعب " الوفد أفيون الشعوب " ، ويضحى الاستبدال فى التركيب ، استعارة للفظ ، استعارة للوظيفة والدور .

كيفية استدعاء لغة الأقوال المأثورة :

تارة يسميها الكاتب أقوالا " قديما قال حكيم " "٢" ، وتارة يسميها كلمات " هكذا أنتم أيها المصريون ، لن تزالوا غارقين فى أوهام الكلمات " "٣" ، وتارة يسميها نصيحة "ونصيحتى إليك " "٤" ، وتارة يسميها مثلا أعلى " أن يكون مثله الأعلى " "٥" ، وتارة يسميها حكمة " وأقرأ وسط مسند الكنبة حكمة " "٦" .

ولا شك أن تسمية الأقوال المأثورة ، أقوالا غير تسميتها كلمات ، غير تسميتها نصيحة ، أو مثلا أعلى أو حكمة ، برغم أن مادة القول شىء واحد ، فالمثل الأعلى

"١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٢٢٥.

"٢"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ١٤٥.

"٣"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٢٥٦.

"٤"- نجيب محفوظ : السراب ، ص ٢١٧.

"٥"- نجيب محفوظ : قلب الليل ، ص ١٢٧.

"٦"- نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٥٥.

والحكمة والنصيحة تبدى وجودها فـى الروايات التالية : قلب الليل ، يوم قتل الزعيم ، السراب ، والأقوال والكلمات تبدى وجودها فى الروايات التالية : المرايا ، ثرثرة فوق النيل ، ميرامار ، حيث استتبع فى الأولى موقفا اتفق مع شـخصياتها الباحثة عن النموذج المثالى والطمأنينة ، أمثال : جعفر سيد الراوى ومحتشمى زايد وكامل رؤبة لاظ وفى الثانية استتبع موقفا اتفق مع شخصياتها الحائرة ، القلقة ، الضائعة فى سراديب البحث عن هوية ، أمثال أنيس زكى ومنصور باهى .

٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الفصيحة :

كما حددنا سلفا في مدخل هذا البحث ، فإن القوالب التقليدية الفصيحة ، هي تلك التراكيب اللغوية الفصيحة التي استمدها الكاتب من لغة التراث الفصيح ، والتي لا يمكن إدارجها تحت رافد تراثي معين ، كالقرآن أو الحديث النبوي أو الشعر أو المثل الشعبي أو الأقوال المأثورة .. إلخ ، لأنها من الشيوع والانتشار لدرجة أن يجهل رافدها التراثي ، تناقلتها الأجيال وانداحت في معينها الثقافي ، تظهر في الكتابة ثم تستخفي بين آونة وأخرى حسب قدرات الكاتب اللغوية وعلاقته قربا أو بعدا من التراث .

ولقد انتشرت هذه التراكيب بشكل ملفت في كل روايات الكاتب ، ولعل نماذج عدة منها يمكن أن تقدم تصورا عن طبيعتها ، ففي عبث الأقدار نجد : - فارسا لا يشق له غبار ص ١٦٠ ، - مهيض الجناح ص ١٧٧، - اكفهر وجهه ص ١٩٩،- يشق عنان السماء ص ١٩٦،- اغرورقت عيناها بالدموع ص ٢١٨،- أطلقت ساقيها للريح ص ٥١،- لم تحر جوابا ص ٦٢،- يتوجس خيفة ص ٥٩،- رباطة الجأش ص ٣٩،- عريض المنكبين ص ١٦. وفي رادوبيس نجد : - تتنفس الصعداء ص ٣٩،- لم يدر بخلدي ص٨٢ ،- لم تبد حراكا ص ٢٠٤ ،- خاض غمار الحرب ص ٦٤ ،- انتفخت أوداجه ص ٢٠ ،- أحقن دماء ص ١٩١،- مخرت السفن عباب الماء ص ٥ ،- أخذ على غرة ص ٧٣،- كبح جماح نفسه ص ١١٧ ،- على أهبة الاستعداد ص ١٤٢. وفي كفاح طيبة نجد :- أطلقت لنفسها العنان ص ١٣١، - اشرأبت الأعناق ص ١١٢،- ترتفع إلى كبد السماء ص ١٥٤،- عزفت القسي ص ١٤٨،- تكلل فوديها ص ١٩ ،- لم يعره التفاتا ص ٨٥،- أثخنتهم الجراح ص٤٤،- جميل المتون ،- منتفخ الأوداج ص ١١٦ . وفي خان الخليلي نجد :- في حياء وخفر ص ٣٤. وفي زقاق المدق نجد :- نظرت إليه شزرا ص ١٩٢،- صب جام غضبه ص ٥٦. وفي السراب نجد :- فغرت فاها ص ٣٨٤،- يشنف أذني ص ٢١. وفي بداية ونهاية نجد : - ردحا من الزمن ص ٥٠ ،- رأب الصدع ص ١٩٥. وفي بين القصرين نجد :- كامل العدة والعدد ص ٤١٥. وفي قصر الشوق نجد :- على الرحب والساعة ص ١٦٢. وفي السكرية نجد :- دار على عقبيه ص ٢٥٥. وفي أولاد حارتنا نجد : - يرسف في أغلال ص ١٢٠. وفي السمان الخريف نجد :- يسبر أغواره ص ٧٢. وفي حكايات حارتنا نجد :- فقر مدقع ص ٩٤. وفي المرايا

نجد:- عم صباحا ص ٩٣ . وفي ملحمة الحرافيش نجد :- كدر صفوها ص ٣٤٥. وفي العائش في الحقيقة نجد :- يجيش في صدرى ص ٩٩،- أرسف في أغلالها ص ١٤٢،- أوخم العواقب ص ١٣. وفي الباقي من الزمن ساعة نجد :- يصول ويجول ص ١٢٨،- القاصي والداني ص ١٨ . وفي الحب تحت المطر نجد :- استخفه الطرب ص ٨ . وفي ليالي ألف ليلة نجد :- اغرب عن وجهي ص ١٨ . وفي حضرة المحترم نجد :- استشاط غضبا ص ١٣٨،- عن ظهر قلب ص ١٧٥. وفي أفراح القبة نجد:- لا يمتون بصلة ص ١٢٦. وفي قشتمر نجد :- آجلا أو عاجلا ص ٧٧.

والملاحظ من جملة استخدامات لغة القوالب التقليدية الفصيحة ، كما تبدت في الشكل رقم (٩) :-

١- أنها استخدمت (١٩٩١ مرة) . (انظر جدول رقم ٨ ، ص ٣٧) .

٢- أن زيادة نسبة الاستخدام تمثلت بشكل سرطاني في الروايات التاريخية الأولى : عبث الأقدار(٣٧٨ مرة) ، رادوبيس (٣٦٥ مرة) ، كفاح طيبة (٣٥٩ مرة) ؛ الأمر الذي جعلها تشكل علامة بارزة في استخدام القوالب التقليدية الفصيحة ، بعدها بدأت بالقاهرة الجديدة ، علامة أخرى تخافت فيها الاستخدام بشكل حاد إلى (١٨ مرة) في كل من القاهرة الجديدة وخان الخليلي ، حتى آخر رواية قشتمر (٢٣ مرة) ، ماعدا في بعض الروايات مثل : الثلاثية { بين القصرين (٨٤ مرة) ، قصر الشوق (٤٨ مرة)، السكرية (٣٩ مرة) } ، حكايات حارتنا (٤٨ مرة) ، قلب الليل (٤٣ مرة) ، ملحمة الحرافيش (٥٧ مرة) ، ليالي ألف ليلة (٦٢ مرة) ، الباقي من الزمن ساعة (٥٥ مرة) ، رحلة ابن فطومة (٥١ مرة) ، العائش في الحقيقة (٧٣ مرة) .

ومن جملة الملحوظات السابقة نرى أن القوالب التقليدية الفصيحة ، تبدت واضحة في لغة الكاتب منذ أول رواية حتى آخر رواية ، مما يؤكد عمق انتمائه للثقافة التراثية فضلا عن انطلاقه منها بداية ، في رواياته التاريخية الأولى ، الأمر الذي استتبع زيادة نسبة الاستخدام وما صاحبها من لغة ، تنظر إلى القوالب التقليدية الفصيحة ، على أنها غاية في ذاتها ، في محاولة منها للتفاصح ، دون وجود مبرر فني يتفق وطبيعة الروايات التاريخية، الأمر الذي بسببه قلت نسبة الاستدعاء إلى حد كبير في الروايتين التاريخيتين الأخيرتين : العائش في الحقيقة (٧٣ مرة) ، وأمام العرش (٥ مرات) .

منحنى توزيع القوالب التقليدية القصصية في روايات الكاتب

شكل رقم (٦)

تمثيل نسبة الاستدعاء بالقسمة على (١٠٠)

١	عبث الأقدار
٢	رادوبيس
٣	كفاح طيبة
٤	القاهرة الجديدة
٥	خان الخليلي
٦	زقاق المدق
٧	السراب
٨	بداية ونهاية
٩	بين القصرين
١٠	قصر الشوق
١١	السكرية
١٢	أولاد حارتنا
١٣	اللص والكلاب
١٤	السمان والخريف
١٥	الطريق
١٦	الشحاذ
١٧	ثرثرة فوق النيل
١٨	ميرامار
١٩	المرايا
٢٠	الحب تحت المطر
٢١	الكرنك
٢٢	حكايات حارتنا
٢٣	قلب الليل
٢٤	حضرة المحترم
٢٥	ملحمة الحرافيش
٢٦	عصر الحب
٢٧	أفراح القبة
٢٨	ليالي ألف ليلة
٢٩	الباقي من الزمن ساعة
٣٠	أمام العرش
٣١	رحلة ابن فطومة
٣٢	العائش في الحقيقة
٣٣	يوم قتل الزعيم
٣٤	حديث الصباح والمساء
٣٥	قشتمر

روايات الكاتب

ولقد جاهد الكاتب كثيرا حتى تخلص من كثير من القوالب التقليدية الفصيحة التي عرقلت فنيته في الروايات الأولى ، مما حدا بالعدد أن يهبط من (٣٥٩ مرة) في كفاح طيبة إلى (١٨ مرة) في القاهرة الجديدة ، بحثا عن لغة خاصة فنية .

ولقد تحقق للكاتب هذا ، لا سيما في الروايات التي اتكأت على منطلقات فكرية أو فلسفية أو أيديولوجية ، مثل : الطريق (٥ مرات)- والتي التفت إليها أحد النقاد قائلا: " ولقد بحثت في الطريق كلها عامدا عن كلمات معجمية، فلم أجد منها إلا كلمتين أو ثلاثة"١"- وثرثرة فوق النيل (٦ مرات) ، والكرنك (٧ مرات) ، والحب تحت المطر (١٢ مرة) ، وحضرة المحترم (١١ مرة) ، ويوم قتل الزعيم (٥ مرات) ، وحديث الصباح والمساء (٨ مرات) ، وأمام العرش (٥ مرات) .

ولعل زيادة النسبة في الروايات التي استثنيناها في الفترة بين القاهرة الجديدة وقشتمر، يرجع إلى أن ثلاثا منها تعاملت مباشرة مع التراث : الأدبي في رحلة ابن فطومة والتاريخي في العائش في الحقيقة ، والشعبي في ليالي ألف ليلة ، مما استتبع - استحضارا له - الاقتراب من لغته ، وهذا بلا شك يختلف عن الروايات الثلاثة الأولى من إبداع الكاتب ، التي تعاملت مباشرة مع التراث التاريخي ، وذلك لأن الحس الفني للغة الروائية في تلك المرحلة المبكرة من إبداع الكاتب لم يكن ناضجا ، كذلك يختلف أيضا في روايتي أمام العرش وملحمة الحرافيش ، حيث الأولى تتكئ على منطلق فكري يشكل عالمه من تداعي شخوص التاريخ في محاكمة متخيلة ، والثانية وإن كانت تنطلق من تراث شعبي ، فهو قريب جدا من المعاصرة وغير موجود في أضابير التراث كليالي ألف ليلة .

وربما كان في زيادة النسبة في الثلاثية وحكايات حارتنا والباقي من الزمن ساعة ، ما يؤكد في الأولى مقولة أحد الكتاب " إن الكاتب في فترة الثلاثية كان يتصارع بين اللغة التراثية واللغة الفنية " "٢" ، وفي الثانية والثالثة أن للكاتب حينما يستخدم طريق الراوي

"١"- د. لويس عوض : المحاكمة الناقصة ، جريدة الأهرام ، ٣١ يوليو ١٩٦٤ م .

"٢"- محمد عبدالحليم عبدالله : اللغة الفصحية في بين القصريون ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة ، ع ٥٤ ، سبتمبر ١٩٥٨م .

يقترب من لغة التراث ، لأن الاقتراب من الروى اقتراب من ذات الكاتب ، التى تزخر بالتراث .

وفى تتبعنا لطبيعة انخراط القوالب التقليدية الفصيحة فى روايات الكاتب ، وجدنا أنها لم تتمايز دلاليا إلى مراحل فى الاستخدام ، حسب الانخراط فى سياقات تتطلب وجودها أو لا تتطلبه ، بل ظل الانخـراط فـى سياقات لا تتطلب وجودها ، مطردا فـى كـل روايات الكاتب مع اختلاف فقط فى الدرجة ، إلا فى شذرات تناثرت هنا وهناك دون تميز حقيقى فى مراحل .

والحق أن أى وجود للقوالب التقليدية الفصيحة ، إذا لـم يكـن متفقـا مـع طبيعـة الشخصية التى تتلفظ به أو مع السياق الذى يجرى فيه ، فإنه يؤدى – حتمـا – إلـى ظهور شخصية الكاتب فى النص الروائى ، أوالإحالة إلى أجواء خارج النـص ، يستجلبها القـالب التقليدى الفصيح .

ففى الروايات التاريخية الأولى " سيطرت البلاغة الشكلية " "١" بما تحمله من قوالـب تقليدية فصيحة على لغة السرد والحـوار والوصـف ، بدلالات كبلت انطلاقة لغـة الكـاتب الفنية، وبذا ساد الأسلوب التراثى الذى يحكمه جمال العبارة وطنطنتها وخطابيتها وجرسها، على الأسلوب الروائى الذى يحكمه التعبير المحكم عن المشاعر والأحاسيس والواقع .

ففى كفاح طيبة عندما قرر أحمس قائد المصريين مبارزة خنزر قائد الهكسـوس ، لـم تكن المبارزة فى الكلمات التى وجهها كل منهما إلى الآخـر ، بقـدر مـا كـانت فـى الكلمـات المتبادلة بين لسانيهما "٢" .

وفى القاهرة الجديدة تظهر القوالب التقليدية الفصيحة ، فى سرد الكاتب مسفرة عن نفسها من مثل : – لا يلوى على شىء ص ٦٩ ، – ليس هذا بيت القصيد ص ١٠٤ .

ولنتعمق التركيب الثانى الذى ورد فى السياق كالآتى :

" وبدت الحقيقة سافرة ، وأدرك مـا يـراد لـه ، وعرف ثمـن الوظيفـة الفـاخرة ، إن الإخشيدى لا يرسل السـاعى حبـا فـى سـواد عينيـه ، ولكـن ليسـتغل بؤسـه ، وإنـه ليمقـت

"١"– د. عبدالمحسن طه بدر : الرؤية و الأداة ، نجيب محفوظ ، ص ٣٥٨ .

"٢"– انظر المبارزة : كفاح طيبة ، ص ١٦٤ ، ١٦٥.

الإخشيدى ، ولكن ليس هذا بيت القصيد ، لقد تضرج وجهه بالاحمرار ، وأحس الحرارة تسرى فى رأسه ، فجعل يستصرخ ما جبل عليه من جسارة وفجور .. إلخ " "١" .

والملاحظ أن التركيب " ليس هذا بيت القصيد " يختلف عن التراكيب التى سبقته والتى لحقت به ، فى دلالته المسبقة ، التى يجب معرفتها من قبل القارئ ، فأى بيت قصيد هذا الذى ينكره والذى ينفى الكلام عنه ؟ .

وأعتقد أن الكاتب لو استبدل مثل هذا التركيب ، ما انتقص من السياق شىء ، فضلا عن أنه يؤدى إلى ظهور شخصه بما يحمله التركيب من شهرة فى التراث .

وفى حكايات حارتنا نجد شلضم يتوجس خيفة ، شلضم ، الاسم الذى حمل فى سياق الرواية ، معانى الجهل المركب والطيش والسفه ، يتوجس خيفة " وتوجس شلضم خيفة"٢"، وإذا كان شلضم هو الذى يتوجس خيفة ، فما الذى سيفعله مدرسو اللغة العربية وواعظو المساجد ورجال الدين عندما يشعرون بالخوف ؟ .

وفى ليالى ألف ليلة يهتف الجنى بحدة فى وجه معروف الإسكافى : "- اغرب عن وجهى.." "٣"، مما يجعلنا نتساءل عن هويته: هل هى عربية ؟، وعن ثقافته: هل هى تراثية ؟ .

ولعل من الشذرات القليلة التى اعتبرناها ذوات دلالة سياقية ، ما ورد فى ثرثرة فوق النيل ، تعبيرا عن الانفلات من جاذبية التراث ، رغم المعرفة به ، فرارا من القيد والأعراف والتقاليد والأصول ، التى أوصلت المجتمع إلى فقدان توازنه وضياع أبنائه بين أنفاس الجوز والحشيش وبين أحضان النساء والجنس :

" وقال رجب مستزيدا من النسيان القلبى لصاحبته :

- شكرت بالتليفون ، قلت إننى أود أن أزورها ، لولا إشفاقى من إحراجها، فقالت باستغراب أى إحراج هناك! .

- دعوة صريحة .

"١"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ١٠٤ .

"٢"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٤٩.

"٣"- نجيب محفوظ : ليالي ألف ليلة ، ص ٢٤٤.

- وفى دقائق معدودة أو معدودات كما يقول علماء النحو ، كنت أستأذن لدخول حجرتها...."١"

حيث لن يجدى تصحيح وتصويب التركيب اللغوى "معدودة أو معدودات " فى تغيير الواقع شيئا ، ويصبح بذلك التمسك بالتراث أو عدم التمسك به ، أمرا واحدا لا جدوى منه .

أما ما كان عن أشكال الاستدعاء وكيفيته ، فلقد انخرطت القوالب التقليدية الفصيحة فى لغة الكاتب مباشرة – سردا ووصفا وحوارا – دون إشارة ، نتيجة لمشاعها أصلا فى فضاء التراث ، وربما أبان الكاتب فى مرة من المرات أنها قول " وتنفسنا الصعداء كما يقولون " "٢" .

"١"- نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ، ص ٥٥.

"٢"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٩٣.

المبحث الثالث : توظيف لغة الموروث الشعبي .

لا شك أن لانخراط لغة الموروث الشعبي"١" في لغة النص الروائي ، سردا ووصفا وحوارا ؛ مشاكل وقضايا ، أمكن حسمها – تقريبا – لصالح اللغة الفصيحة في السرد الروائي ، وذلك لأنه يمثل لغة الكاتب وأسلوبه ، وما زال الصراع دائرا في حلبة الحوار الروائي ، بين مؤيد ومعارض .

وتلك قضية إذا أردنا تعقبها ، فسوف نسود كثيرا من الأوراق ، ونزجي مئات من الأقوال ، لكن ما نحب أن نسجله هنا هو اعتبار الكاتب – في حواره مع فؤاد دوارة – استخدام العامية مرضا يجب البرء منه "٢" .

ولا شك أن نجيب محفوظ ، ابن بيئة شعبية في الأساس ، نشأ بين مفرداتها وتراكيبها ونصوصها ، وتجذرت في معينه الثقافي ، جنبا إلى جنب ، مع لغة التراث الديني والأدبي ، وربما تنبه الكاتب لذلك ، واعترف به صراحة " نشأت ورأسي ملئ بقاموس من الأغاني المصرية ، من الأدوار والقصائد ، لغاية طقاطيق العوالم كلها " "٣".

وإذا كان هذا حاله مع الأغاني التي ربما لا يجيد حفظها كثير من أفراد البيئات الشعبية ، فما بالنا عن حال الكاتب مع بقية روافد لغة الموروث الشعبي الأخرى ؟ .

وما تم مداخلته من لغة الموروث الشعبي ، في لغة الكاتب الروائية ، ترافد من ينابيع ثلاثة :-

١- لغة المثل الشعبي .

٢- لغة الأغاني الشعبية .

٣- لغة القوالب التقليدية الشعبية .

والأمر – تفصيلا – فيما يلي ..

"١"- انظر جدول رقم ٩ ، ص ٣٨ .

"٢"- فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون ، ص ٤٧٢.

"٣"- فؤاد دوارة : نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ب. ت ، ص ٢٦٣.

١- توظيف لغة المثل الشعبي .

الملاحظ من جملة استدعاءات المثل الشعبي ، كما تتبدى في الشكل رقم (١٠): -

١- أنه ورد (١٦٦مرة) . (انظر جدول رقم ٩ ، ص ٣٨) .

٢- عدم وجود المثل الشعبي في روايات الكاتب التاريخية : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة - العائش في الحقيقة - أمام العرش .

٣- زيادة نسبة وجوده في الروايات التي جعلت من البيئة الشعبية مكانها الروائي ، مثل ملحمة الحرافيش (١٨ مرة) ، والثلاثية {بين القصرين (١٢ مرة) ، قصر الشوق (١٧ مرة) ، السكرية (١٣ مرة) } ، وخان الخليلي (٩ مرات) ، وزقاق المدق (٩ مرات) ، وأولاد حارتنا (٩ مرات) ، والقاهرة الجديدة (٧ مرات) ، وبداية ونهاية (٧ مرات) .

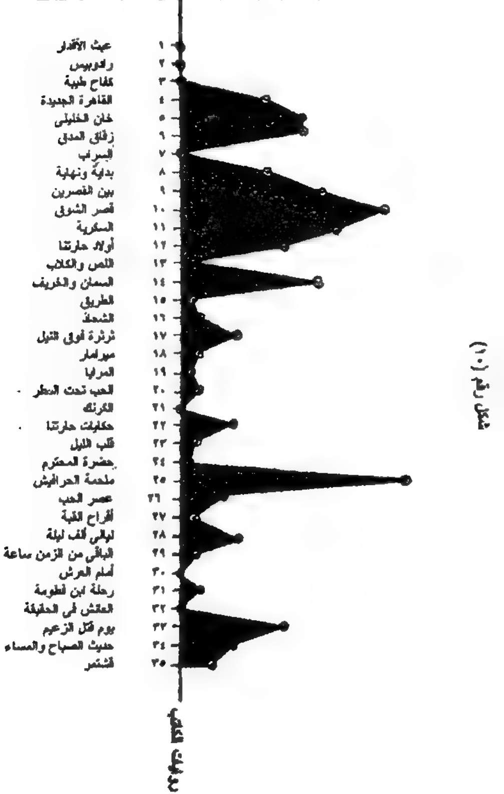
٤- قلة نسبة وجوده في الروايات التالية : الطريق (مرة واحدة) ، المرايا (مرة واحدة)، حضرة المحترم (مرة واحدة) ، اللص والكلاب (مرتين) ، الشحاذ (مرتين) ، ميرامار (مرتين) ، الحب تحت المطر (مرتين) ، قلب الليل (مرتين) ، أفراح القبة (مرتين)، الباقي من الزمن ساعة (مرتين) ، رحلة ابن فطومة (مرتين) ، قشتمر (٣ مرات) .

٥- زيادة نسبة وجوده في بعض الروايات التي لا تدرج في بيئات شعبية بعينها مثل : السمان والخريف (١١مرة) ، يوم قتل الزعيم (٨ مرات) .

٦- توسط نسبة وجوده في روايات ما بعد الشحاذ ، مثل : ثرثرة فوق النيل (٥ مرات) ، حكايات حارتنا (٥ مرات) ، عصر الحب (٤ مرات) ، ليالي ألف ليلة (٥ مرات) ، حديث الصباح والمساء (٥ مرات) .

٧- عدم وجوده في رواية السراب ، التي شكلت المرحلة النفسية في إبداع الكاتب ، ورواية الكرنك ، التي احتدم فيها الصراع السياسي ، برغم كونها تتأطر في بيئة شعبية .

والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة ، أن المثل الشعبي - وإن واكب إبداع الكاتب دلالة على عمق انتمائه للبيئة الشعبية - لم تفرضه الطبيعة الفنية للغة الروائية ، بقدر ما فرضته الطبيعة التكوينية للغة الكاتب ، في كل رواياته قاطبة باستثناء الروايات التاريخية والسراب والكرنك .



منحنى تنازع المثل الشعبي في روايات الكاتب

شكل رقم (١٠)

ففى الوقت الذى ربطنا فيه بين زيادة نسبة المثل الشعبى فى الروايات التى انخرطت فى بيئات شعبية كملحمة الحرافيش والثلاثية ؛ برزت لنا السمان والخريف والكرنك ، لتقطعا هذا الربط . ففى السمان والخريف ، يزداد المثل الشعبى ، برغم ما فيها من فضاء ارستقراطى ، وفى الكرنك يختفى المثل الشعبى ، برغم ما فيها من فضاء شعبى، على الرغم من علمنا أن الكاتب ربما أراد فى السمان والخريف ، أن يؤكد أصل الشخوص الشعبى ، رغم تمايزها الاجتماعى الظاهرى ، أو أراد فى الكرنك أن يؤكد عدم إعطاء بعد شعبى للشخوص المعارضة لنظام الحكم ، وكأن المعارضة تنتوء عن البيئة الشعبية التى تتلفظ فى كل حين بالأمثال الشعبية .

كذلك فإن قلة نسبة وجوده ، لم تتمايز فى روايات اختلفت عن أخرى ، توسطت فيها نسبة وجوده ، بالإضافة إلى تبعثره بكم يكاد يكون متساويا فى روايات مختلفة ، تنوعت عبر مراحل إبداع الكاتب المختلفة والتى قسمها النقاد تقسيما حادا بغير فى نوعيتها"١" .

والحق أن ما أمكن تمييزه دلاليا ، حسب كم الاستدعاء ، هو عدم وجود المثل الشعبى فى السراب والكرنك والروايات التاريخية .

وإذا كنا قد حاولنا تفسير عدم وجود المثل الشعبى فى الكرنك ، بأن الكاتب ربما أراد أن يؤكد عدم إعطاء بعد شعبى للشخوص المعارضة لنظام الحكم وكأنها تنتوء عن البيئة الشعبية المستكينة الهادئة ؛ فإننا نؤكد فى تفسيرنا لغياب المثل الشعبى إلى استعانة الكاتب بالمذهب النفسى فى التحليل فى بناء الرواية – بداية – حيث " تحاول الرواية التحليلية أن تعبر عن خواطر النفس ومشاعرها بطريقتها الخاصة ، لذا تجعلنا نعيش داخل النفس ، أكثر مما نعيش خارجها ، وتصبح دراما الرواية وحركتها بالتالى نفسية داخلية " "٢" ، وربما كان فى ولوج الكاتب هذا العالم الداخلى من زاوية النفس ، ما جعله –

"١" – أنتج نجيب محفوظ (٣٥ رواية) تنوعت فى تصنيفاتها إلى اتجاهات : تاريخية – واقعية – نفسية – فلسفية ... إلخ . وللتفاصيل انظر : محمود أمين العالم : تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م ، : فاطمة الزهراء محمد سعيد : الرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٨١ .

"٢"– د. طه وادى : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩م ، ص ١١٢.

مضطرا – أن ينحى جانبا ، الأمثال الشعبية ، التى ترتبط غالبا بالجانب الاجتماعى ، والذى هو بلا شك خارجى .

وربما وضح للكاتب فى رواياته التاريخية أن استخدام المثل الشعبى بما يحمله من دلالات شعبية ، فى السرد الروائى أو على ألسنة الشخوص ، يمكن أن يخرج بالجو الروائى من التاريخية ، التى تظهرها اللغة المحددة ، غير المحملة بدلالات مسبقة ، إلى المعاصرة ، التى تظهر فى استخدام المثل الشعبى بما يحمله من حس شعبى .

والحق أن المثل الشعبى تمايز دلاليا فى الاستدعاء ، عبر المراحل الثلاثة التى حددناها سلفا من إبداع الكاتب ، ففى المرحلة الأولى ، والتى تمثلها الروايات الأولى الثلاثة؛ لم يوجد المثل الشعبى ، سواء فى السرد أو فى الحوار ، وربما كان ذلك بسبب ارتباط الكاتب فى ذلك الوقت بالصيغة التراثية الفصيحة الجاهزة ، التى سيطرت على لغة الروايات الثلاثة، أو ربما استحضارا للجو الفرعونى ، الذى ربما عكرت من صفوه الأمثال الشعبية التى تنتمى إلى أجواء أخرى مغايرة تماما .

وفى المرحلتين التاليتين ، ربما لا نلمح تمايزا واضحا فى طريقة انخراط المثل الشعبى فى لغة الكاتب ، سواء على مستوى السرد أو الحوار ، اللهم إلا فى درجة الانخراط ، حيث تتزايد فى المرحلة الثانية – والتى تمتد من القاهرة الجديدة حتى السكرية – السياقات التى ينخرط فيها المثل الشعبى ، بدلالات لا تتفق مع طبيعة وجوده ، الأمر الذى يقل فى المرحلة الثالثة – والتى تمتد من أولاد حارتنا حتى قشتمر – .

والملاحظ من جملة الانخراطات التى اعتبرنا فيها المثل الشعبى ذا دلالة سلبية فى الاستدعاء ؛ أن غالبيتها وردت فى السرد دون الحوار ، ولا غرابة فى ذلك ، فظهور المثل الشعبى فى السرد الروائى ، يدفع بشخصية المؤلف للظهورمعه ، لا سيما والسرد يمثل لغة الكاتب بالدرجة الأولى والتى ينبغى أن تظل محايدة لا تحمل أية دلالات خارج السياق ، على خلاف الحوار الذى وإن كان يمثل لغة الكاتب أيضا إلا أنه بالدرجة الأولى يمثل لغة الشخوص ، التى يتوقع منها أى كلام ، إذا ماكان يتفق مع السياق ومع طبيعتها .

ولعل أمثلة من جملة الاستدعاءات التى اعتبرها الباحث غير إيجابية السياق ، يمكن أن يوضح الصورة ، ولنأخذ زقاق المدق مثلا للمرحلة الثانية ، وثرثرة فوق النيل مثلا للمرحلة الثالثة .

ففى زقاق المدق يخرط الكاتب المثل الشعبى فى لغة سرده هكذا :

" يعجب لرقة محدثه ولطفه حتى ليحسبه الجاهل صديقا ودودا ، وهو فى الحقيقة نمر يتوثب ، يتمسكن ويتمسكن حتى يتمكن ، والويل لمن يتمكن منه " "١" .

ويتضح مما سبق أن المثل الشعبى ، انخرط فى لغة الكاتب ، وكأنه من بنات أفكاره وصياغته .

وربما يتكلم الكاتب بدلا من شخوصه وسردا على لسانهم :

" كان من الذين يعملون للناس وآرائهم كل حساب ، وكان يقول مع القائلين : كل ما يعجبك والبس ما يعجب الناس" "٢" .

والملاحظ من جملة ما سبق أن ظهور المثل الشعبى فى السرد الروائى ، يؤدى إلى دلالات لا تتفق مع دلالات السياق الروائى ، حيث يؤدى – بداية – إلى ظهور شخصية المؤلف – كما أسلفنا – والمفترض فيها ، أن تظل متوارية بلغتها المحايدة التى لا يحققها ظهور المثل الشعبى ، ويؤدى – ثانيا- إلى مصادرة المؤلف على شخوصه حق الكلام بحرية ، ويسمح لنفسه بأخذ تفويض عنهم مما يؤدى إلى تكبيل الشخوص وعدم تحريكها بحرية لتتبدى فى الرواية بطبيعية .

أما الاستدعاءات التى اعتبرها الباحث ذوات وجود سياقى يحمل من الإيجابية الكثير، فقد تحققت فى الحوار بدرجة كبيرة ، والسرد أيضا مع اللجوء إلى بعض الحيل كالانخراط فى تيار الوعى ، هروبا من السرد المباشر أو اللجوء إلى تيمة الراوى الذى يتكلم ، حتى يتم كسر حدة سرد الكاتب .

ولنأخذ أمثلة متفرقة على ذلك ، ففى الحوار الدائر بين أدهم وزوجته أميمة فى أولاد حارتنا ، يتبدى المثل الشعبى فى سياق إيجابى الدلالة ، فأدهم بين نار الرغبة فى كشف

"١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ٧٠ .

"٢"- المصدر السابق ، ص ٧٤.

غموض ما سجل فى الحجة وإرضاء زوجته ، وبين نار أبيه ، عندما يكتشف الأمر؛ يعلن لزوجته عندما تلح عليه فى الطلب – المثل الشعبى – ليكون ردا وإقناعا :

"– لا فائدة ترجى من الاهتمام .

– لكن أخاك النادم يسألك .

– العين بصيرة واليد قصيرة " "١" .

ولعل المثل الذى يرضينا فى لجوء الكاتب إلى تحويل سرده إلى تيار وعى شخوصه ، هروبا من المباشرة ؛ ما ورد فى السمان والخريف :

" وتساءل ماذا تصنع زوجه فى هذه اللحظة ؟ هل يدور الكلام بينها وبين أمها ؟ لعل العجوز تقول لها : رضينا بالهم والهم لا يرضى بنا" "٢".

والملاحظ هنا أن المثل الشعبى ، أعطى دلالة سياقية فى تحديد شعور قائله تجاه الآخرين ، وبذلك أضحى المثل ألصق بالشخصية الروائية من المؤلف .

وربما يتمثل فى يوم قتل الزعيم ، السرد الذى كسرت مباشرته عن طريق الروى فبطل الرواية ، هو الذى يسرد :

" هذا جزاء من يتصور أن البلد جثة هامدة ، بل هى مؤامرة خارجية ، لا يستحق هذه النهاية ، إنها نهاية محتومة ، كان لعنة ، من قتل يقتل ولو بعد حين " "٣" .

ولعل الكاتب أصبح واعيا بخطورة استدعاء المثل الشعبى فى مرحلتيه السابقتين ، فلجأ إلى هذه المراوغة فى المرحلة الثالثة ، تخلصا من جملة العيوب .

أشكال استدعاء المثل الشعبى :–

١– ذكر المثل الشعبى كاملا :

– أول ما شطح نطح "٤" .

"١"– نجيب محفوظ :أولاد حارتنا ، ص ١٨٦.

"٢"– نجيب محفوظ :السمان والخريف ، ١٨٦.

"٣"– نجيب محفوظ : يوم قتل الزعيم ، ص ٨٢.

"٤"– نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٦٢.

- من فات قديمه تاه "١" .

٢- ذكر جزء من المثل :

- رددت ذلك بحزن عزيز قوم ذل "٢".

حيث المثل كاملا : ارحموا عزيز قوم ذل .

٣- تحوير المثل :

- اعطنى عمرا وارمنى على رومل "٣" .

حيث المثل صحيحا : اديني عمر وارميني في البحر .

- شر الأمور ما يضحك "٤" .

حيث المثل صحيحا : شر البلية ما يضحك .

- "العين بصيرة واليد قصيرة " "٥".

حيث المثل صحيحا : العين بصيرة والإيد قصيرة .

-" رضينا بالهم والهم لا يرضى بنا " "٦".

حيث المثل صحيحا : رضينا بالهم والهم مش راضي بينا.

٤- ذكر معنى المثل :

- الحب حمل ذو مقبضين متباعدين، خلق لتحمله يدان"٧"

حيث أصل المثل : القفه أم ودنين ، يشيلوها اتنين .

"١"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٧٢.

"٢"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ١١.

"٣"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٧٥٣.

"٤"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣١.

"٥"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ١٨٩.

"٦"- نجيب محفوظ : السمان والخريف ، ص ١٨٦.

"٧"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٣١١.

ولا شك أن استدعاء متن المثل الشعبي كاملا ، يختلف عن استدعاء جزء منه ، أو عن تحويره أوعن ذكر معناه .

فلقد استخدم المثل الشعبي كـاملا فـي مواقف استتبعت إيراد معنـاه كـاملا ، تحقيقـا لفائدة استدعائه وسيطرة لمعناه وألفاظه بكمال تام على الموقف "١" ، وتعبيرا عن عمق انخراط شخوصه في البيئة الشعبية "٢" ، التي يمثل المثل الشعبي بالنسبة لها مرجعا كبيرا من مراجع تحديد توجهاتها في الحياة فضلا عن الدين .

ولقد استخدم المثل الشعبي مجزءا أو محورا أو بمعناه في مواقف ، استتبعت تذكره من النبق البعيد ، أو إعادة صياغة معناه دون ألفاظه ، تعبيرا عن تباعد الشخوص عن الانخراط "٣" في البيئة الشعبية ، أو لعبا بالألفاظ "٤" تحقيقا للدعابة والسمر ، أو تعبيرا عن عمق معايشة الشخوص لأمثالها الشعبية حتى في أوقات لهوها .

كيفية استدعاء لغة المثل الشعبي :

يستدعي الكاتب لغة المثل الشعبي في كثير من الأحيان في السرد والحوار ، دون تسمية أو إشارة إلى كونها مثلا ، ولكن يخرطها فـي أسلوبه خرطـا ، دون فـاصل أو توضيـح ، وفي بعض الأحيان يحدد تسميتها بالمثل " قالوا في الأمثال " "٥" ، " على رأى المثل " "٦"، "ويقول المثل " "٧" ، " والمثل القائل " " ٨" ، وفـي أحيـان أخرى يحدد أنها قول فقط

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٦٢.

"٢"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ٤٧٢.

"٣"- نجيب محفوظ : ميرامار ، ص ١١.

"٤"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ٢٥٣.

"٥"- نجيب محفوظ : حضرة المحترم ، ص ٩٣.

"٦"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٥٠.

"٧"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٢٢.

"٨"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ١٠٦.

"وقالت المرأة لنفسها " "١" ، أو يسميها غمغمة " وغمغمة سافرة : ايش جاب الغراب لامه ""٢" .

والحق أن تحديد الاستدعاء بالمثل ، يؤكد نسبة الكلام إلى المثل الشعبى ، استقاء للعبرة والموعظة ، وكأنه مقدس فى معطياته . ووجوده بالاسم دليل دامغ على صدق القول ، الأمر الذى لا يتحقق مع لفظ القول الذى ربما يأتى عرضا على سبيل الاستشهاد وضرب النموذج . وعندما ينداح المثل الشعبى فى نفس الشخصية ويصبح مونولوجا Monologue أكثر منه ديالوجا Dialogue ، فاقدا بذلك لصفته الأساسية فى التواصل ؛ فإن لفظ الغمغمة يصبح هو الاسم الحقيقى .

"١"- نجيب محفوظ : زقاق المدق ، ص ١٤٠.

"٢"- نجيب محفوظ : بداية ونهاية ، ص ١٧٠ .

٢- توظيف لغة الأغنية الشعبية .

الملاحظ من جملة استدعاءات الأغنية الشعبية في روايات الكاتب ، كما تبدت في الشكل رقم (١١) : -

١- أنها وردت (٢١٠ مرة) . (انظر جدول رقم ٩ ، ص ٣٨) .

٢- أنها وجدت في كل روايات الكاتب ما عدا : الحب تحت المطر وحضرة المحترم وأمام العرش ورحلة ابن فطومة .

٣- أن زيادة نسبة الاستدعاء ، تواترت في الروايات التي ارتبطت بالبيئات الشعبية، مثل : الثلاثية { بين القصرين (٢٦مرة) ، قصر الشوق (٢١ مرة) ، السكرية (١٢ مرة)} ، ملحمة الحرافيش (٢٠ مرة) ، أولاد حارتنا (١٩ مرة) ، حكايات حارتنا (١٨ مرة) .

٤- أن زيادة نسبة الاستدعاء ، تمت أيضا في رواية تاريخية وحيدة هي العائش في الحقيقة (١٢ مرة).

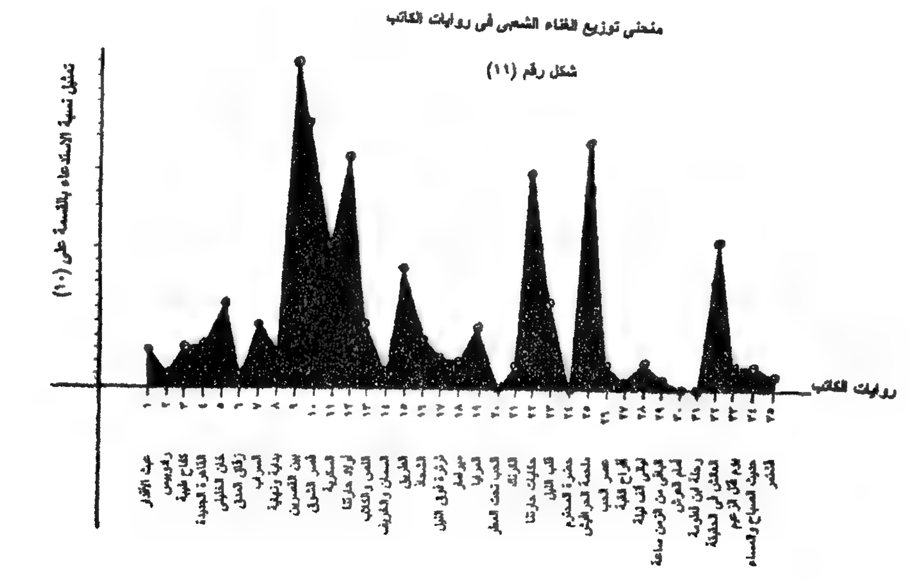
والمستنتج من جملة الملحوظات السابقة ، أن الغناء الشعبي استقر في لغة الكاتب منذ البداية حتى النهاية ، مما يدل على عمق انتمائه للبيئة الشعبية ، الأمر الذي زادت نسبته في الاستدعاء في الروايات التي عالجت تلك البيئات ، بوصفه مكونا طبيعيا لبنيتها الاجتماعية ومظهرا من مظاهر سلوكها ، واختزالا قوليا لآمالها وطموحاتها .

ولعل زيادة نسبة الغناء الشعبي في رواية العائش في الحقيقة دون الروايات التاريخية الأخرى ، ما يتوافق - بداية - مع الجو الديني الذي بنيت عليه الرواية ، وشكلته ديانة إخناتون ، المتكئة أساسا على ما أسماه الكاتب (الولع بالأناشيد) والتي تصل إخناتون بإلهه .

ولعل غياب الغناء الشعبي في الروايات الأربع السالفة الذكر ، ما يؤكد في الأولى وهي رواية الحب تحت المطر ، قتامة المأساة وجو التراجيديا Tragedy ، الذي سيطر على الرواية ، فالأجيال ضائعة بلا أمل ولا مستقبل . وما يؤكد في الثانية وهي رواية حضرة المحترم ، انغلاق البطل على ذاته وآماله الخاصة مما جعله منصرفا عن الانخراط في الأغاني الشعبية ، التي ربما حددت في دلالتها العميقة مدى الارتباط بالآخرين ، الأمر الذي لم يتحقق معه . وما يؤكد في الثالثة وهي رواية العائش في الحقيقة ، صرامة

منحنى توزيع القناع الشعبي في روايات الكاتب

شكل رقم (١١)



محاكمة التاريخ لأبنائه حيث الموقف جد عصيب والرجال تترى مبتعثة من القبور ولا مجال لغناء ، وما يؤكد فى الرابعة وهى رواية رحلة ابن فطومة ، خوف الكاتب من إمكانية توحيد الغناء الشعبى بين البلاد التى زارها ، بدرجة تتمحى معها معالم التمويز فى الترميز الذى أراده الكاتب - بداية - بين البلاد وبعضها .

والحق أن الكاتب مع مادة الغناء فى لغته الروائية ، لم تستطع تمييزه دلاليا بطريقة تم وضعه فيها وضعا غير سياقى ، بل تمايز من البداية حتى النهاية فى إيداعه فى سياقات تطلبت وجوده ، وتبدى فيها دوره بطبيعية وبساطة .

ولنتتبع أمثلة تبين ذلك وتثبته ، ناظرين فى دلالتها السياقية .

ففى المرايا ، يتحدث الكاتب عن الأغنية الشعبية التى وضعت بقصد التشهير ولا يذكرها متنها : " مازالوا يحفظون الأغنية الشعبية التى وضعت بقصد التشهير به " "١"، للدلالة على شيوعها بين الناس وتحقق الفضيحة لدرجة أن ليس هناك حاجة إلى متنها .

وفى الكرنك ، كان الغناء : " سلمى ياسلامة ... رحنا وجينا بالسلامة "٢" ، عندما خرجت الوجوه المفتقدة من السجن ، بمثابة العزاء للجميع - فرحة وخلاصا وبكاء - على الأوضاع التى دفعت بأبناء الوطن إلى بطون السجون دون ذنب أو خيانة ، ولمجرد ممارستهم حقوقهم السياسية المشروعة فى اختلاف الرأى ، وربما أفاد السياق أيضا هنا ، أن نذكر ما ذهب إليه أحد الباحثين من أن " ذكر نصوص من الغناء القديم فى النص الروائى ، يسهم فى رصد تسلسل الأجيال " "٣" ، إرهاصا بمتابعة السلف ومواصلة الكفاح

وفى بين القصرين ، نجد أغنية :

" ياعزيز عينى ** بدى أروح بلدى .

"١"- نجيب محفوظ : المرايا ، ص ٧.

"٢"- نجيب محفوظ : الكرنك ، ص ٢٣.

"٣"- د. يوسف نوفل : الفن القصصى بين جيلى طه حسين ونجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م ، ص١٣٧.

ياعزيز عينى ** السلطة خدت ولدى " "١".

بمثابة المصافحة بين الشرق الذى يمثله كمال عبدالجواد وهو طفل صغير ، والغرب الذى يمثله جنود الإنجليز ، تمنيا من الأول أن لا يضيع بسبب السلطة والبطش ، ومن الثانى أن يعود إلى بلاده ، راحة من القتال .

وفى أولاد حارتنا ، ما كاد حجاج يغنى : " الأولى آه " "٢"، حتى فاجأه رجال قاسم المتخفين فى ثياب الظلام ، وأردوه قتيلا ، فيكون غناؤه بمثابة الدور الأول فى القتل ، الذى سوف يتوالى – تباعا – عده ، والآهة الأولى التى سوف تتبعها الآهات من بطش الفتوات .

وفى ذات الرواية أيضا ، يتهادى الغناء :

" الأولى آه **** من عينى دى

والثانية آه **** من ايدى دى

والثالثة آه **** من رجلى دى

أصل اللى شبكتنى مع المحبوب ايدى دى

لما سلمت عليه سلمت بايدى دى

وادى اللى ودتنى للمحبوب رجلى دى " "٣".

معلنا الفرحة الأبدية بالزواج ، حين تزوج قاسم بقمر (شفرة النبى صلى الله عليه وسلم والسيدة الكريمة خديجة) ، دفعا للأحداث والشخوص التراثية ، لتصير واقعية – لحما ودما – بذكر تفاصيل التفاصيل ، تحقيقا للإقناع وإتمام التصديق .

أما ما ورد من غناء فى ذات الرواية ، عندما لاذ قاسم بأصحابه فى الجبل واستقبلوه ناشدين : " يا محنى ديل العصفورة " "٤" ، فالهدف منه تحقيق الموازاة التراثية من استقبال

"١"– نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٧٠ .

"٢"– نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٤٣٦.

"٣"– المصدر السابق ، ص ٤٤٠.

"٤"– المصدر السابق ، ص ٤٠٦.

الأنصار للرسول الكريم – صلوات الله وسلامه عليه – بالغناء مرددين النشيد الشهير "طلع البدر علينا ... من ثنيات الوداع .... إلخ " ، وبذلك تقترب الأحداث من التفاصيل الدقيقة تحقيقا للبناء التراثى .

وربما شكل هتاف الغلمان فى ذات الرواية :

" ياولاد حارتنا ** توت توت

انتو نصاره ** ولا يهود

تاكلوا ايه ** ناكل عجوه

تشربوا ايه ** نشرب قهوه " "١".

حال الحارة لحظة عودة رفاعة إليها ، فلا هوية محددة للناس ولا لون ، الكل تائه فى هويات وألوان الفتوات ، وتلك كانت المشكلة الأولى التى قابلت عرفة ، وتبدت سافرة – طوال الرواية – فى الإجابة عن السؤال التالى : ما موقفكم ؟ هل أنتم معى أم ضدى ؟ "انتو نصارة ولا يهود ؟ " ، وربما ظل هذا السؤال ، الذى ورد ببساطة فى هتاف الغلمان ، معلقا حتى آخر ثانية فى حياة رفاعة .

وفى عبث الأقدار ، شكل غناء العمال :

نحن رجال الجنوب نأتى مع النيل .

من تلك الأرض التى اختارتها الآلهة سكنا والفراعين .

نسوق بين أيدينا الخصب العميم والعمران .

انظر إلى المدن العامرة والمعابد ذات العمدان.

كانت – قبلنا – خرائب تأوى إليها الأوابد والغربان .

إن الصخر لنا يلين ويذعن ، وكذا الماء الجبار .

سل عن بأسنا قبائل النوبة وطور سيناء .

سل عن جهادنا زوجات ينتظرن فى وحدة وعفاف " "٢"

"١"– نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٢٢٥.

"٢"– نجيب محفوظ : عبث الأقدار ، ص ٥٩ ، ٦٠.

جو العمل المحيط بالأهرام لحظة بنائها ، فها هي زايا العاقر ، بعد أن خطفت ددف وفرت به – فرحة – إلى زوجها كاردا ، الذي يعمل في بناء الأهرامات ، تسمع أناشيد العمل التي تتعالى ، معبرة عن كدح السواعد وعظمة البناء ، دون وصف من الكاتب أو إسهاب .

وفي قصر الشوق ، يمثل غناء الأطفال " تاتا خطي العتبة .. تاتا خطي العتبة" "١" ، جانبا من التقاليد الاجتماعية التي جاهد الكاتب على طول الرواية في (مسحها) وكأن روايته ديوان العرب .

وفي الطريق ، يقابلنا غناء الشحاذ الذي يتردد دائما :

" طه زينة مديحي ** صاحب الوجه المليح

النصارى واليهود

أسلموا على يديه " "٢" .

" ليشكل لازمة ويسمع .. لدى كل نقطة من نقاط التحول في مجرى الحدث العام ، يسمع عند اشتداد التوتر الجنسي والعاطفي عند صابر الرحيمي ، ويسمع لدى حالات اليأس الشديد من بلوغ الهدف ، ويسمع لدى الإرهاص الشديد بوقوع الجريمة ، بل إن صاحبه الشحاذ نفسه يبرز وجها لوجه لصابر الرحيمي ، في صورته القبيحة المشوهة التي لا تنسى ، بعد تنفيذ جريمة القتل ، ثم يصطدم بالرحيمي بعد ذلك ، وهو ذاهب لتصفية حسابه مع كريمة ، فيكون ذلك ضوءا للبوليس الذي يتبعه ومن ثم تطبق عليه الحلقة وتكون النهاية " "٣" .

وفي العائش في الحقيقة ، يتبدى الغناء :

إنك جميل .. إنك عظيم .

بك يفرح قلب الإنسان .

وتخضر الأشجار والأعشاب .

"١"– نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٠٥

"٢"– نجيب محفوظ : الطريق ، ص ٢٤.

"٣"– د. محمود الربيعي : قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ ، ص ٦٢، ٦٣.

وترفرف الطيور ..

وتقفز الحملان ..

خلقت ملايين الأشبال .

إنك فى قلبى ...

وليس هناك من يعرفك .

غير ابنك إخناتون "١" .

عندما يناجى إخناتون ربه فى لحظات أزمانه مع نفسه - بداية - ومع أسـرته وكهنته بعد ذلك ، بانا فيه شجونه وآلامـه وطموحاتـه المثبطـة ، وطالبـا العون والمدد لذاتـه والهدايـة لشعبه ، وذاكرا فى توسل صفات ربه ومننه على الخلق والكون .

أشكال استدعاء لغة الأغنية الشعبية :-

١- ذكر الأغنية كاملة :

مثل:-

"الأولى آه **** من عينى دى

والثانية آه **** من ايدى دى

والثالثة آه **** من رجلى دى

أصل اللى شبكتنى مع المحبوب ايدى دى

لما سلمت عليه سلمت بايدى دى

وادى اللى ودتنى للمحبوب رجلى دى " "٢".

٢- ذكر جزء من الأغنية :

مثل :-

" ياعزيز عينى ** بدى أروح بلـدى .

"١"- نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص ٢٨ ، ٢٩.

وانظر أيضا الغناء فى الصفحات التالية : ص ٤٥، ٥٢، ٦٢، ٦٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٦ ، ١٣٥ .

"٢"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٣٤٠ .

ياعزيز عينى ** السلطة خدت ولدى " "١".

ولا شك أن المواقف التى ذكرت فيها الأغنية كاملة ، تختلف دلاليا عن المواقف التى ذكر فيها جزء من الأغنية ، فالمواقف الأولى احتاجت إلى إطالة المشهد بهدف تعميق الأثر الناتج من ضفر الأغنية فى السياق الروائى ، تعبيرا عن خوالج النفس "٢"، أو عن الفرح والسرور تحقيقا " للسلطنة " "٣" ، والمواقف الثانية احتاجت إلى الإماءة الخاطفة وخزا للسياق بهدف إحكام المفارقة "٤" ، أو تذكيرا بالأغنية الشائعة " ٥" .

كيفية استدعاء لغة الأغنية الشعبية :-

أحيانا لا يسمى الكاتب استدعاءاته فى لغة الأغنية الشعبية ويضمنها لغته ، وأحيانا يسميها أغنية " وغنت بصوت رخيم "٦"، أوغمغمة "٧" ، أوهمسا "٨" ، أو صوتا "٩" ،أو مديحا "١٠"، أو تغريدا "١١"، أو ترديدا "١٢"، أو صياحا "١٣"، أو ترنيما"١٤"،

"١"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٧٠ .

"٢"- نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص ٢٨ ، ٢٩.

"٣"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٣٤٠ .

"٤"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٣٧٠ .

"٥"- نجيب محفوظ : قصر الشوق ، ص ١٠٥.

"٦"- نجيب محفوظ : العائش فى الحقيقة ، ص ٥٢.

"٧"-المصدر السابق ، ص ٤٥.

"٨"- نجيب محفوظ : القاهرة الجديدة ، ص ٩٧.

"٩"- نجيب محفوظ : الطريق ، ص ٧٧.

"١٠"-المصدر السابق ، ص ٩٩.

"١١"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ١٢٩.

"١٢"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ١٠١.

"١٣"- نجيب محفوظ : خان الخليلى ، ص ٢٥٥.

"١٤"- نجيب محفوظ : السكرية ، ص ٣٤٨.

أو إنشادا "١" ، أو تمتمة "٢" ، أو دندنة "٣" ، أو ترتيلا "٤" .

ولا شك أن كل تسمية من التسميات السابقة تحمل دلالة في استدعائها عن الأخريات، فكل من الغمغمة والهمس والترنم والتمتمة والدندنة ، يتطلب بعدا نفسيا ممتدا في داخل الشخصية ، على خلاف كل من الصوت والمديح والتغريد والصياح والإنشاد والترتيل ، الذى يتطلب بعدا خارجيا من التواصل .

"١"- نجيب محفوظ : اللص والكلاب ، ص ٨٥.

"٢"- نجيب محفوظ : بين القصرين ، ص ٩١.

"٣"- نجيب محفوظ : خان الخليلي ، ص ١٩٨.

"٤"- نجيب محفوظ : رادو بيس ، ص ١٩.

٣- توظيف لغة القوالب التقليدية الشعبية .

ما قصدناه بالقوالب التقليدية الشعبية ، كما ذكرنا فى مدخل هذا البحث ، هى تلك الصيغ اللغوية التركيبية ، التى استمدها الكاتب من اللغة الشعبية الدارجة ، وأعاد صياغتها بألفاظ فصيحة ، لكن تراكيبها لا تخرج أبدا عن المعنى الشعبى ، التى نشأت فيه واستقرت به شهرة ووجودا .

ولعل مسردا بعدد من الأمثلة التى استخدمها الكاتب فى سرده وحواره يمكن أن يوضح الصورة : - بلا لف ولا دوران (رادوبيس ص ٦١) ، - أم كلثوم عظيمة ولو نادت ريان يافجل (خان الخليلى ص ١٤٤) ، - قادر على الضحك على نقتها (زقاق المدق ص ٢٠٠) ، - على العين والراس (بداية ونهاية ص ٣٣٤) ، - سيبوا ركبى الله يخرب بيتهم (بين القصرين ص ٤٢٧) ، - خيبت أملى فيك (بين القصرين ص ٣٨٨)،- اذهب ونم الله لا يسيئك (بين القصرين ص ٣٥٧) ،- ليذهب كل منا إلى حال سبيله (قصر الشوق ص ٣٥٤) ،- اللهم طولك ياروح (قصر الشوق ص ٦٥) ،- الله يقطعه (قصر الشوق ص ٨٠) ،- وقعت أم الهوى رماك (قصر الشوق ص ٩٥) ،- سل عنى طوب الأرض (السكرية ص ١٧١) ،- ربنا يعوض صبرها خير (السمان والخريف ص ١٥٤) ،- أكبر خازوق شربته (السمان والخريف ١٩٥) ،- اذهب ولا ترنى وجهك (السمان والخريف ص ٢١٠) ،- أكثر من الهم على القلب (السمان والخريف ص ٢١٢) ،- يادهية دقى (أولاد حارتنا ص ٤٧٩) ،- كالثوب المنشى بعد نقعه فى الماء (أولاد حارتنا ص ٧٥) ،- المس الخشب (ميرامار ص ٩) ،- اعدلنى على القبلة (ميرامار ص ٢٠٩) ،- لا تريح ولا تستريح (المرايا ص ١٨٦) ،- أطبق فى زمارة رقبته (المرايا ص ٢٧٧) ،- أقبله على العين والراس (المرايا ص ٤٢) ،- ملها كفى الله الشر (حكايات حارتنا ص ٢١) ،- جرب حظك (حكايات حارتنا ص ١٢٦) ،- يألطاف الله (حكايات حارتنا ص ١٢٦) ،- تسوئ سمعته عند أهله (حكايات حارتنا ص ١٤٨) ،- والنبى ومن نبى النبى لاسود حظه وأطين عيشته وأشوه وجهه حتى إن أمه نفسها لن تعرفه (حكايات حارتنا ص٨١) ،- ياميلة البخت (حكايات حارتنا ص ٧٣) ،- معمول له عمل (حكايات حارتنا ص ٧٥) ،- على خيرة الله (حكايات حارتنا ص ٣٨)،- يرتدى جلبابه على اللحم (حكايات حارتنا ص ٧٤) ،- محاسن الصدف (حضرة

المحترم ص ١٨٦) ،- بعد الشرعنك (ملحمة الحرافيش ص ٤٥٥) ،- ياغادر ياخائن العيش والملح (ملحمة الحرافيش ص ٥١) ،- مضى يوم في قفا يوم (ملحمة الحرافيش ص ٥١٣) ،- أنا في عرض النبي (ملحمة الحرافيش ص ٥٠) ،- لي دالة عليه (أفراح القبة ص ٩) ،- لست رائق البال (ليالي ألف ليلة ص ١٣٢) ،- أنت لا تدرين لنفسك رأسا من رجلين (الباقي من الزمن ساعة ص ١٠٢) ،- لا تفتح بيتك لكل من هب ودب (الباقي من الزمن ساعة ص ١٤٢) ،- اسم على مسمى (العائش في الحقيقة ص ١٣٨)،- امسح أى خطأ معها في وجهي (حديث الصباح والمساء ص ٥٧) ،- اللهم اجبر بخاطرى في هذا الولد (حديث الصباح والمساء ص ١٨١) ،- ولكنها كانت راسمة على الزواج (حديث الصباح والمساء ص ٩٧) ،- أول زيجة تبل الريق (حديث الصباح والمساء ص ١٧٥) ،- استولوا عليها بوضع اليد (حديث الصباح والمساء ص ٣٢) ،- يتقلب على الجنبين (قشتمر ص ١٢٩) ،- من حمادة الحلواني إلى طاهرعبيد ياقلبي لا تحزن (قشتمر ص ٧٣) ،- فجس لنا النبض (قشتمر ص ٥١) ،- ربنا فوق الكل (قشتمر ص ٧٧) .

والملاحظ من جملة الاستخدامات السابقة للقوالب التقليدية الشعبية ، كما بدت في الشكل رقم (١٢) :-

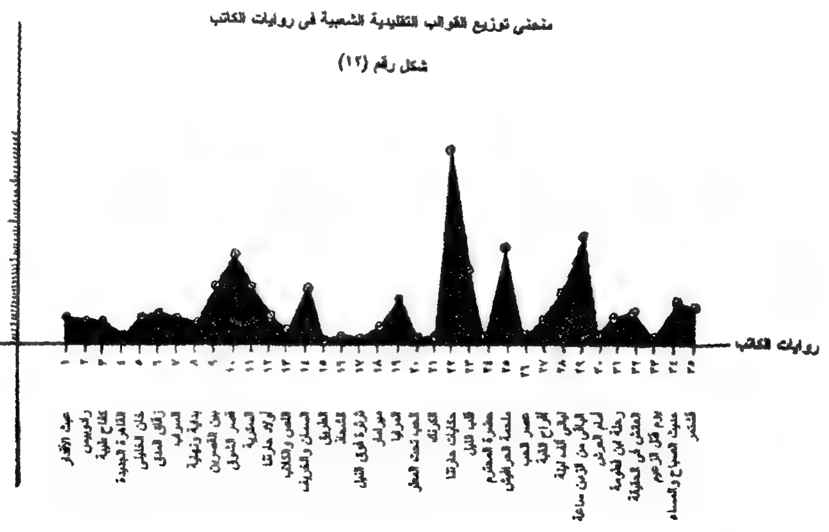
١- أنها استخدمت (٣٠٧ مرة) في كل روايات الكاتب.(جدول رقم٩ ، ص ٣٨)

٢- أن زيادة نسبة الاستخدام تمت ، في الروايات التي تناولت بيئات شعبية مثل : الثلاثية { بين القصرين (١٥ مرة) ، قصر الشوق (٢١ مرة) ، السكرية (١٥ مرة) }، حكايات حارتنا (٤٧ مرة) ، ملحمة الحرافيش (٢٥ مرة) ، الباقي من الزمن ساعة (٢٤ مرة) ، قلب الليل (١٩ مرة) ، السمان والخريف (١٥ مرة) ، ليالي ألف ليلة (١٣ مرة) ، حديث الصباح والمساء (١٢ مرة) ، المرايا (١٢ مرة) .

٣- أن قلة الاستخدام تمت في الروايات التاريخية : عبث الأقدار (٦ مرات) ، رادوبيس (٥ مرات) ، كفاح طيبة (٥ مرات) ، العائش في الحقيقة (٧ مرات) ، أمام العرش (مرة واحدة) ؛ والروايات التي تتكئ على منطلقات فكرية أو فلسفية أو أيديولوجية مثل : أولاد حارتنا (٦ مرات) ، اللص والكلاب (٣ مرات) ، الطريق (مرة واحدة) ، الشحاذ (مرتين) ، ثرثرة فوق النيل (مرة واحدة) ، الكرنك (مرة واحدة) ،

منحنى توزيع القوالب التقليدية الشعبية في روايات الكاتب

شكل رقم (١٢)



الحب تحت المطر (مرة واحـدة) ، يوم قتل الزعيم (مرة واحدة) ، عصر الحب (مرة واحدة) .

ومن جملة الملحوظات السابقة ، نرى أن القوالـب التقليديـة الشـعبية ، انخرطـت فـي كل روايات الكاتب ، مما يؤكد عمق تأثره بالبيئة الشعبية ، الأمر الذى أدى إلى زيادة نسبة القوالـب التقليديـة الشـعبية فـي الروايـات التـي عـالجت بيئــات شــعبية ، تفهمـا لمكوناتهـا الاجتماعية ، ومحاكاة للاقتراب من معينها اللغوى .

وربما كان من قلة القوالب التقليدية الشعبية في الروايات التاريخية ، ما يؤكد توجـه الكاتب في البعد بالجو التاريخى عن أية تراكيـب يمكـن أن تحيل إلـى أجـواء أخـرى غيـر تاريخية ، تزيد اللبس ، وتشوش السياق . أو فى الروايات التى تتكئ على منطلقات فكريـة أو أيديولوجية ، محاولة من الكاتب لمصـافحة لغة حيادية تفجر دلالات بنت لحظتهـا ، دون إحالة إلى واقع خارجي ، نتيجة لارتباط الدال بالمدلول .

والحق أن طريقة صوغ القوالب التقليدية الشعبية ، بطريقة فصيحـة ، أمـدت الكـاتب بثروة هائلة من التراكيب التي أنتجتها قريحة البيئات الشــعبية ، بعفويتهـا الفطريـة وقدرتهـا على الخلق والابتكار ، فضلا عما حققه الكاتب من مصـالحة بين العامية والفصحى فى لغة الحوار ، حيث انصهرت الألفـاظ فـى بوتقـة واحـدة ، تضـاءلت فيهـا الفروق بيـن العاميـة والفصحى ، وانحرفت الدلالة عن الألفاظ إلى شحناتها "١" ، هروبا من الاستخدام المباشـر للعامية التي يعتبرها الكاتب مرضا يجب البرء منه "٢" .

وبتتبعنا لطبيعة انخراط القوالب التقليديــة الشـعبية فـى رويـات الكـاتب ، وجدنـا أنهـا تمايزت دلاليا فى المراحل الثلاثةالتـي حددناهـا سـلفا مـن إبـداع الكـاتب ، ففـي المرحلـة الأولى تبدت في السرد والحوار بطريقة غير سياقية ، إذ بدا تنافرها فـى لغـة الحـوار بيـن الشـخوص التي نطقت بها وأحالت إلى سياق غير تاريخي ، فضلا عما أدت إليه من ظهور

"١"- يحيى حقى : الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ : الملحق الأدبى للمساء ، ع ٦ ، ٢٠ فبراير ١٩٦٣.

"٢"- فؤاد دوارة : عشرة أدباء يتحدثون ، ص ٤٧٢.

لشخصية الكاتب ، نتيجة لاستدعائها في السرد الروائي ، ولنأخذ مثلا من سرد الكاتب في كفاح طيبة :

" فنظرت إليه في اهتمام شديد ، وانتظرت أن يتكلم ، فعزم على أن يخلص إلى غرضه بلا لف ولا دوران " "١" .

والملاحظ أن الجملتين الأولتين ، كتبتا بطريقة نرى أنها غير الطريقة التي كتبت بها الجملة الثالثة ، حيث عبرت الجملتين الأولتين عن المعنى بطريقة محايدة لم يتم فيها إحالة التراكيب إلى سياق خارجي غير السياق الذي كتبت فيه ، لكن الجملة الثالثة ، ربما ألمحت بتركيبها " بلا لف ولا دوران " إلى بيئة أخرى غير تاريخية ، نعتقد أنها شعبية ، مما استتبع معه ظهور شخصية الكاتب .

ومع بداية المرحلة الثانية ، نجح الكاتب في خرط القوالب التقليدية الشعبية في الحوار الروائي ، بطريقة سياقية تطلبت وجودها ، على حين ظل الانخراط في لغة السرد الروائي في المرحلة الأولى بطريقة لم تتطلب وجوده .

ففي الحوار الدائر بين أحمد عاكف وسيد عارف عن الغناء وأهم أعلامه ، يحسم القالب التقليدي الشعبي ، النقاش لصالح سيد عارف بالطريقة التالية :

" – وما رأي الأستاذ أحمد عاكف في الغناء ، أيفضل القديم أم الحديث ؟!

....

– الغناء القديم هو الطرب الذي يأسر نفوسنا بغير عناء !

فصاح المعلم زفتة بسرور " الله أكبر " وصفق المعلم نونو " ثلاثا " أما سيد عارف فتساءل :– وأم كلثوم وعبدالوهاب .

فقال أحمد عاكف وقد اختلس من خصمه نظره أخرى :

– عظيمان فيما يرددان من وحي القديم ، تافهان فيما عداه .

فقال سيد عارف :– أم كلثوم عظيمة ولو نادت ريان يافجل" "٢"

"١"– نجيب محفوظ ، كفاح طيبة ، ص ١٢٠ .

"٢"– نجيب محفوظ ، خان الخليلي ، ص ١٤٤.

حيث يبلور التركيب " ريان يافجل " قمة الإيمان بشكل الموضوع دون الاهتمام بـالجوهر ، سدا للنقاش وإنهائه ، تحققا لبلاغة الاستحالة .

وفى المرحلة الثانية ، وإن استمر الكاتب فى ضفر قوالبه التقليدية الشعبية بطريقـة سياقية في الحوار الروائى ، فقد ظل الحال على ما هو عليه فى السرد الروائى ، وإن حاول الكاتب معالجة ذلك باللجوء إلى أسلوب روى القص بلسان أحد أبطاله أو خرطـه فـى تيـار وعى أحد شخوصه .

ولعل أعمق نموذج ورد من القوالب التقليدية الشعبية فى روايات الكـاتب ، مـا كـان فى رواية حكايات حارتنا ، وهى من روايات المرحلة الثالثة ، حينما علمت فتحيـة ابيسـون أن زوجها شيخون الدهل تزوج عليها من نعيمة القاف ، فكان رد فعلها الفورى - دوسا - على زناد القوالب التقليدية الشعبية ، فخرجت الطلقات سريعة :

" والنبى ومن نبى النبى لاسود حظه ولطين عيشته ولشوه وجهه حتى إن أمه نفسها لن تعرفه " "١" .

وربما كان فى هذا المثال ردا على زعم أحد الباحثين ، أن تـراث العربيـة الشـفاهى يلقى كل النجاح عند استخدامه فى الشعر دون النثر "٢" .

أما ما كان عن أشكال الاستدعاء وكيفيته ، فقد ضمنت القوالب التقليدية الشـعبية فـى أسلوب الكاتب مباشرة ، سردا ووصفا وحوارا ، بطريقة عضوية ودون إشـارة ، نتيجة لمـا اشتهرت به من شيوع فى الفضاء الشعبى .

"١"- نجيب محفوظ : حكايات حارتنا ، ص ٨٠ .

"٢"- د. محمد طلبى : نجيب محفوظ ولغة الرواية الحديثة ، الأهرام ، القاهرة ، ٢٨ أكتوبر ١٩٨٨م .

الفصل الخامس

توظيف الشكل التراثى فى بناء الشكل الروائى

تمهيد

المبحث الأول : توظيف الشكل الشعبى لليالى العربية .

المبحث الثانى : توظيف الشكل التحقيقى لأدب الرحلات .

المبحث الثالث : توظيف الشكل التقسيمى للقرآن الكريم .

تمهيد :

يمثل الشكل الفنى Pattern ، الإطار Frame Work ، الذى يتم خلقه عن طريق اللغة، بما تحتويه – إذابة – من عناصر القص المختلفة ، كالأحداث والشخوص والزمان والمكان ، وبما تمثله – طبيعة – من ألفاظ وتراكيب وجمل.

وبمعنى آخر ، إذا كانت الألفاظ والتراكيب والجمل ، تمثل لغة السرد الروائى ، فإنها لا تمثل شكله ، بل تخلقه ، وهذه نقطة فى غاية الأهمية، ينبغى الوقوف أمامها وتوضيحها " فعلى سبيل القياس ، فإن الخطوط والألوان ، تعتبر فى فن الرسم وسائل التعبير التى يعبر بها الرسام عن فكرته " مثلها مثل الكلمات والألفاظ فى القصة " ، ولكنها ليست هى الشكل الفنى للوحة باعتبارها عملا فنيا متكاملا ، وإنما يبرز هذا الشكل فى الحركة التى يحرك بها الرسام ريشته ، والمزج الذى يشكل به ألوانه ويصوغ بكليهما عمله الفنى ليجسد من خلال فكرته " " ١" .

والشكل الفنى لا يدل على الوجود الاستاتيكى Static لعناصر القصة المختلفة ، بطريقة التجاور ، ولكنه يدل بديناميكية Dinamic مقصودة وواعية "على الطريقة التى تتخذ بها هذه العناصر موضوعها فى العمل كله بالنسبة إلى الآخر ، والطريقة التى تؤثر بها كل منها فى الآخر"٢" .

وإذا كانت اللغة ، التى هى مادة الشكل ، تختلف من عصر إلى عصر ، بما تمثله من إفراز حضارى لبيئة معينة فى زمن معين . وإذا كان " الكلام عن اللغة فى العمل القصصى يؤدى إلى الكلام عن التكنيك الذى يستخدمه القصاص" "٣" . وإذا كانت اللغة هى التى تخلق الشكل الفنى ؛ فإن الشكل بناء على تخلقه بها وبالقص " يختلف من عصر

"١"- حسنى نصار : صور ودراسات فى أدب القصة ، ص ٥٨ .

"٢"- جيروم ستولينتز : النقد الفنى ، ترجمة : د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م ، ص ٣٤٠ .

"٣"- د. حسن البنا عز الدين : عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية ، مجلة فصول ، م ٥ ، ع ١ ، القاهرة ، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ، ١٩٨٤ ، ص ١٣١ .

إلى آخر" "١" .

ولا شك أن في عصور التراث ، كثيرا من السرديات ، التي تميزت بشكل واضح محدد ، خاص بها ، بالإضافة إلى تميزها اللغوي ، مثل : السير الشعبية وألف ليلة وليلة ورحلة ابن بطوطة ، وحي بن يقظان ، وكليلة ودمنة ، إلخ .

ولقد أنتج نجيب محفوظ سرده القصصي بأكثر من طريقة فنية ، اختلفت تمايزا بين استلهام الأشكال التراثية ، واستلهام الأشكال المعاصرة ، وما يهمنا هنا ، بسبب طبيعة البحث ، هو التركيز على طريقة اقترابه وتماسه مع الأشكال التراثية .

وما تبدى من استلهام للأشكال التراثية في روايات الكاتب ، تميز في روافد ثلاثة :-

١- الشكل الشعبي لليالي العربية .

٢- الشكل التحقيقي لأدب الرحلات .

٣- الشكل التقسيمي للقرآن الكريم .

وسيناقش الأمر تفصيلا في المباحث التالية ..

"١"- د. نبيلة إبراهيم : لغة القص في التراث ، مجلة فصول ، م ٢ ، ع ٢ ، القاهرة ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢م ، ص ١١ .

المبحث الأول : الشكل الشعبي لليالي العربية .

لا شك أن لليالي العربية ، شكلا محددا في بنائها ، تميزت به من بين سرديات التراث ، تلخص فيما يلي :-

١- بداية السرد بافتتاحية ، تكون بمثابة التمهيد أو المقدمة ، لما سيحدث ، يتم فيها تقديم الشخصيات الرئيسية التي سيدور العمل حولها ، وتبيين مشكلتها وأسباب مأساتها والغرض من سوق أحداثها - والذي هو دائما " صرف الملك عن عمل شر بواسطة تلهيته بالحديث " "١" الدائر - دواليك - ليلة بعد أخرى ، ووضعها بعد ذلك - مهيأة- على مضمار الأحداث .

٢- تقسيم السرد إلى حكايات ، يفضي بعضها إلى بعض ، بسلاسة وبساطة دون قسر أو افتعال .

٣- تقسيم الحكايات " تقسيما واضحا إلى ليال " " ٢" ، يتم فيها تقديم الأحداث - تقطيرا - ليلة بعد ليلة ، حتى الليلة الأخيرة ، ليلة انتهاء الحدث ، " فقد حدثت شهر زاد الملك ألف ليلة ، بأحاديث ، وهذه الأحاديث كانت تقطع في موقف مشوق ، فكان الملك يستبقيها لسماع آخر القصة في الليلة القادمة " " ٣ " .

٤- تتابع الحكايات تتابعا زمنيا في اتجاه واحد ، حتى قرب نهاية الأحداث ، عندئذ ، يرتد التتابع إلى البدايات ، ليسم الزمن بالدائرية .

٥- انتهاء السرد بطريقة ، ترتد فيها النهايات إلى البدايات ، بعد تمام عظة الحكايات، مما يسم اتجاه الحدث بالدوران والنكوص إلى ذات نقطة البداية .

٦- تداخل حكايات السرد ، بدرجة تضيع معها الخيوط ، لولا عنوان الحكايات ، نتيجة لعفوية الصياغة ، وبروز مواقف مرتجلة ، تتطلب ضرب الأمثال .

٧- اختلاط الواقعي بالفانتازيا Fantasy ، وتحريك الإنس والجان والجماد والحيوان

"١"- د. سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة ، ص ١٠١ .

"٢"- المرجع السابق ، ص ١٠٢ .

"٣"- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

بكيفية واحدة من الشعور والإحساس والطبيعة والتفكير والإدراك .

٨- استخدام الأشعار على ألسنة جميع الشخوص ، سواء أكانت إنسا أم جانا أم عفاريت ، بدلالات سياقية ، وبوظيفة تختلف تبعا لكيفية الانخراط فى الأحداث .

ومن منظور تلك الصفات ، التى ميزت شكل الليالى العربية ، أنتج نجيب محفوظ روايتيه : ملحمة الحرافيش ، ليالى ألف ليلة ، وإن كان فى ليالى ألف ليلة أنتج الشكل ممتزجا فى ذات الوقت مع المضمون .

ولقد قمنا بدراسة شكل ومضمون ليالى ألف ليلة ، فى تفاعلهما مع شكل ومضمون الليالى العربية ، فى المبحث الخاص بتوظيف الشكل والمضمون ص ٩٥ : ١٠٨ ، وبينا فيه طرائق التشابه والاختلاف بين العملين ودواعيه ، من وجهة نظر فنية ، لكن ذلك لم يحدث مع ملحمة الحرافيش – والتى كنا قد أشرنا إلى توظيفها لشكل الليالى العربية فى هامش صفحة مبحث توظيف الشكل ص ٧٧ – أملا فى دراستها هنا تحت هذا المبحث .

والحق أن الكاتب لم يوظف فى ملحمة الحرافيش ، من شكل الليالى العربية ، غير بعض الملامح ، التى ربما تكون باهتة ، والتى تدفع العمل دفعا فى اتجاه شكل الليالى العربية ، دون تأكيد لمثل تلك المطابقة التى وجدها الباحث فى ليالى ألف ليلة.

فلا وجود لافتتاحية السرد ، التى تبين كنه الشخوص وتوجهاتها وبؤرة الأزمة ومنطلقات الصراع . ولا وجود لتيمة (Theme) الحكى الليلية ، التى يمتد مداها طيلة العمل ، ممثلة لمظهر الحياة . ولا وجود لتداخل حاد بين الحكايات إلا بالقدر اليسير ، الأمر الذى يميز كل حكاية باستقلال تام ، ولا وجود لتيمة اختلاط الواقعى بالفانتازيا ، وما تم ذكره عن الجان ، تم من منطلق الوعى التام ، وبأسلوب شعبى ، يوجد فى كل زمان ومكان ، ويشكله موروث الناس الشعبى فى هذا المجال .

ومع ذلك ، فقد دمغنا ملحمة الحرافيش ، بشكل الليالى العربية ، للأسباب التالية :-

١- تقسيم السرد الروائى إلى حكايات عشر ، تبدأ بحكاية عاشور الناجى وتتوالى هكذا : حكاية شمس الدين – حكاية الحب والقضبان – حكاية المطارد – حكاية قرة عينى – حكاية شهد الملكة – حكاية جلال صاحب الجلالة – حكاية الأشباح – حكاية سارق النغمة – حكاية التوت والنبوت .

٢- تقسيم الحكايات إلى أرقام ، تكون بمثابة الليالى ، تختلف - كتابة - فى الحجم ، طبقا لشكل الليالى العربية ، فالحكاية الأولى تمتد من الجزء (١) : الجزء (٥٨) ، والثانية تمتد من الجزء (١) : (٥٦) ، والثالثة : (١) : (٤٨) ، والرابعة : (١) : (٦٣) ، والخامسة : (١) : (٥٨) ، والسادسة : (١) : (٧٦) ، والسابعة : (١) : (٧٠) ، والثامنة : (١) : (٥٥) ، والتاسعة : (١) : (٣٧) ، والعاشرة : (١) : (٥١) ، ويمثل آخر رقم فى الرواية ، نهاية الأحداث ، مثل آخر ليلة .

٣- تتابع الحكايات تتابعا زمنيا فى اتجاه واحد ، حتى النهاية ، بعدها ، يرتد التتابع إلى البدايات ليسم الزمن بالدائرية .

٤- انتهاء السرد بحركة ، ترتد فيها النهايات إلى البدايات ، بعودة عاشور الجديد ، مرة أخرى ، فتوة للحارة .

٥- استخدام الأشعار ، بطريقة بارزة ، شكلت ملمحا من ملامح الليالى العربية ، حسب السياق .

ويتتبع هذه الملامح - امتزاجا - فى العمل الروائى ، نرى الكاتب يبدأ روايته هكذا: "عاشور الناجى . الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش" . ثم تتابع الحكايات بنفس الطريقة حتى الحكاية الأخيرة .

وسوف نتعمق الحكاية الأولى والأخيرة ، مع الربط بينهما بأسماء فتوات الحكايات الأخرى وتوجهاتهم ، وذلك لأهمية الحكاية الأولى فى تكوين أسطورة عاشور الناجى، وأهمية الحكاية الأخيرة فى تحقيق شكل الليالى العربية ، بارتداد حركة الأحداث إلى منطلقات البداية .

تبدأ الحكاية الأولى ، حكاية عاشور الناجى ، فى نسج خيوطها ، بجوار السور العتيق ، فى ظلمة الفجر الندية ، الممتلئة بالنور- لقيطا - بلا هوية ، وتتلقى نحيبه آذان الشيخ الطيب ، الخير، عفرة زيدان ، وهو فى طريقه لصلاة الفجر ، فيهرول به إلى زوجته سكينة العاقر ، ليكون لهما عوضا وأملا ، ويكونا له خلاصا ومأوى .

وقبل أن نتتبع بقية الحكاية ، نسجل هنا " تيمة " من تيمات الليالى العربية ، وهو شكل تقسيم الحكاية إلى أجزاء ، تكون بمثابة الأيام ، فالعرض السابق والذى لم يتجاوز الثلاثة أسطر ، سرد فى الرواية هكذا :

" عاشور الناجى

الحكاية الأولى من ملحمة الحرافيش

-١-

فى ظلمة الفجر العاشقة ، فى الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا .

-٢-

مضى يتلمس طريقه ، بطرف عصاه الغليظة ، مرشدته فى ظلامه الأبدى ، مولاى يعرف مواقفه بالرائحة وحساب الخطوات ، ودرجة وضوح الأناشيد والإلهام الباطنى ، بين مسكنه عند مشارف القرافة وبين الحارة يخوض أشق مرحلة فى طريقه إلى الحسين وأعذبها ، على غير المعهود تناهى إلى أذنيه الحادثين بكاء وليد .... إلخ .

-٣-

انزعجت سكينة لدى رؤيتها زوجها الشيخ على ضوء المصباح المرفوع بيسراها ، وتساءلت :-

- ماذا أرجعك كفى الله الشر -؟

وسرعان ما رأت الوليد فهتفت :

- ماهذا ياشيخ عفرة ؟ " "١" .

وتستمر الحكاية بعد ذلك ، فيتربى عاشور الناجى فى كنف الدين والخير ، بين يدى الشيخ عفرة زيدان وزوجته سكينة ، ويتقدم سريعا فى حفظ القرآن والأناشيد ، ويتشكل قوى الجسد ، عملاقا ، ويموت الشيخ وزوجته فجأة ، فيجد عاشور نفسه - لقيطا - مرة

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٦،٧،٨،٩.

أخرى ، لكن هذه المرة ، تتلقف أنات جوعه ، بلطجة درويش زيدان ، الأخ الفاسد للشيخ عفرة زيدان ، ونلاحظ مافى اسمه من إيقاع يشبه إيقاع إدريس أولاد حارتنا الذى يرمز لإبليس ، وسرعان مايتمثل فى عاشور الناجى ، الماضى المشين والحاضر الواعد ، وفى درويش زيدان ، الماضى العريق والحاضر المشين ، وسرعان ما يتجلى الصراع بينهما فى محاولة درويش زيدان دفعه إلى عالم البلطجة ، ونجاح عاشور فى جندلته من أول ضربة .

ثم تمضى الأحداث بعد ذلك ، فيدخل درويش السجن ، ويتزوج عاشور من زينب ، ابنة الناطورى فيرتفع فى الحياة درجات ، وينجب أولاده الثلاثة : حسب الله ورزق الله وهبة الله ، فجأة ، يعود درويش زيدان من السجن ، ويفتح خمارة ، تسكر أهل الحارة وتدفعهم إلى ممارسة البغاء مع البنت فلة ، فيهب عاشور الناجى بما جبل عليه من حب الخير إلى إنقاذ الحارة ، حسب مايفرضه تصوره ، فيتزوج من فلة ، إنقاذا للجميع ولنفسها، ويتجلى – هنا– فى حكاية عاشور الناجى، ثيمة أخرى من ثيمات الليالى العربية ، تتكرر فى كل الحكايات وهى استخدام الأشعار "١" موظفة فى السياق الروائى ، والأشعار هنا فارسية اللغة ، غامضة الإفهام ، توحى بالتعلق الدائم بالأسرار والمعانى الكلية المبهمة ، التى يقف الجميع على تخومها – تذوقا – دون استكناه للحقيقة الغامضة ، وكأنها ما استدعيت إلا لتمثل " حلم الإنسان الدائم بتلك اللغة الغامضة ، لغة الألحان ، التى كان يسمعها فى الجنة " "٢"

ولنختر موقفا وردت فيه الأشعار ونتعمقه ، وهو موقف عاشور بعد أن مات كفيلاه: عفرة زيدان وزوجته ، حين وجد نفسه عملاقا بلا عمل ، يتسقط تكل درويش زيدان ،

"١"– وردت الأشعار الفارسية ، فى الصفحات التالية على امتداد حكايات الرواية : ص ١٦ – ٣١– ٦٢ – ١٤٢– ٢٠٨ – ٢٢٠ – ٢٦١ – ٢٨٦ – ٣١٨ – ٣٩٨ – ٥١٥ – ٥٤٣ – ٥٦٣ .

"٢"– د. إبراهيم الدسوقى شتا : الحرافيش : الحلم ، العهد ، النبوءة ، مجلة عالم الكتاب ، الهيئة العامة للكتاب ، العدد القصصى، (٢٥) ، القاهرة ، يناير– فبراير – مارس ١٩٩٠ ، ص ١٠٤ .

البلطجى ، قاطع الطريق ، وليس أمامه من خيار ، إلا بين طريقين : البلطجة أو التسول ، وبملاحقة الأناشيد له ، يعرف طريقا آخر ، ولننظر تحديد الكاتب له .

" قال عاشور وقد نفد صبره :

– إنى جوعان يا معلم درويش !

فمد له يده بنكله وهو يقول :

– إليك آخر هبة منى !

غادر عاشور البيت والمغيب يهبط على القبور والخلاء ، أمسية من أماسى الصيف وثمة نسمة رقيقة تتهادى حاملة أخلاط التراب والريحان ، مضى فى الممر حتى بلغ ساحة التكية، بدا لعينيه القبو مظلما ، وترامت أشباح أشجار التوت من فوق الأسوار ، تصاعدت الأناشيد بغموضها فصمم على طرح الهم جانبا وقال لنفسه :

– لا تحزن يا عاشور فلك فى الدنيا إخوة ليس لعددهم حصر .

ومضى تلاحقه الأناشيد :

أى فروغ ماه حسن ** إز روى رخشان شما

ابروى خوبى إز جاه ** رنخسدان شما "[1]"

فالطريق الذى تبدى له ، عبر ملاحقة الأناشيد ، طريق أصحاب التكية وأناشيدهم ، طريق الاتزان النفسى والتفكير الهادئ والقرار الحكيم ، فى العمل الجدى وسط خلق الله البسطاء الطيبين .

وبترجمة "٢" البيتين السابقين إلى العربية ، يتضح أن معناهما :

" يامن ضياء قمر الحسن من وجهك المضئ

ورواء وجه الجمال مستمد من غمازة ذقنك

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ١٦.

"٢"- الترجمة نقلا من : د. إبراهيم أمين الشواربى : أغانى شيراز ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٤ ، ص ٥٣ .

وكأن تعلق عاشور بالضياء والقمر والحسن والوجه المضيء ، والرواء والجمال والحسن ، لم يكن إلا إرهاصا بتوجهه - جزئيا - فى طريق غير طريق البلطجة وطريق التسول ، حيث العمل بجد ورجولة ، و- كليا - فى طريق النبوءة والحلم حيث تحقق المثال والكمال " ١ " .

وتستمر أحداث الحكاية بعد ، فيجتاح الحارة طوفان المرض ، ويفر عاشور وزوجته وولده شمس الدين إلى الجبل حيث الخلاء ، وعندما يرجعون ، يجدون أهل الحارة قد اختفوا - بسبب المرض - من الوجود ، ويستولى عاشور على دار البنان وما فيها من تحف وسجاجيد ومصاغ ، ويبدأ الناس فى التوافد على الحارة ، ويغدق عاشور عليهم من المال ما يخلق لهم أسباب عيش كريم ، ويهتم بالتكية والأناشيد ، وفجأة يعود درويش زيدان إلى الحارة ، وبعودته تبدأ متاعب عاشور ، وتنتهى بدخوله السجن بعد كشف سطوه على مال آل البنان ، وفى غيبة عاشور يتنصب درويش فتوة الحرافيش ، وبخروج عاشور من السجن ، ينكمش درويش زيدان ورجاله ، وعلى الفور يتنصب عاشور فتوة بلا منازع من قبل الجميع .

وتكتمل بهذا القدر من الأحداث ، حكاية عاشور الناجى ، ثم يبدأ الكاتب فى سرد حكاية جديدة ، هكذا : " شمس الدين ، الحكاية الثانية من ملحمة الحرافيش " . ويؤكد هذا "تيمة " استقلال كل حكاية عن الأخرى ، برغم القدر اليسير من التداخل ، على عادة شكل حكايات الليالى فى الاستقلال والتداخل أيضا .

ولعل تداخل الحكايات اليسير ، الذى أشرنا إليه ، يتحقق هنا ، فمع الصفحات الأولى من الحكاية الثانية ، وبأجزاء تمتد من (١) : (١٠) ، يتتبع الكاتب سر اختفاء

"١ "- يؤكد د. إبراهيم الدسوقى شتا - ونتفق معه بعد الإطلاع على الترجمة - " أن كل الأبيات التى أوردها كاتبنا العظيم (نجيب محفوظ) ، وردت بنصها وترجمتها فى الترجمة الوحيدة الميسرة لبعض غزليات حافظ (الشيرازى) ، وهى ترجمة د. إبراهيم الشواربى ، ومن ثم فلا مجال للدهشة أن اتفقت معانيها مع سياق الأحداث فى الرواية . انظر: الحرافيش ، الحلم ، العهد ، النبوءة ، مجلة عالم الكتاب ، ص ١٠٤ .

عاشور الناجى صاحب الحكاية الأولى ، ثم يدلف مباشرة بعد ذلك إلى حكاية شمس الدين ، بداية من الجزء (١١) .

وربما يساعد اختفاء عاشور الناجى فى صنع أسطورة له ، لدرجة أن الحكاية الوحيدة التى وضع الكاتب لها خاتمة ، هى حكاية عاشور الناجى ، وكأن الكاتب يريد أن يجعل من الخاتمة (ختما) ، يضع الحكاية فى حرز حريز عن الحكايات الأخرى ، حتى تستطيع أن تفعل فعلها - من مكانها المحكم - فى صنع أسطورة عاشور الناجى .

وربما أيضا يساعد اختفاؤه فى أن "يظل عاشور طوال الملحمة،هو الحاضر الغائب مثل الجبلاوى فى أولاد حارتنا "١"،أو ربما أيضا "يعد هذا الاختفاء تكريما له بتجنب الموت"٢"،الذى ربما لحق الجبلاوى فى أولاد حارتنا والتى استطاع الكاتب فيها أن يوظف تراثا روحيا معروفا سلفا،على خلاف الأمر هنا، حيث يصنع الكاتب أسطورة غير معروفة سلفا، ولعله فى هذا يشبه فريدريش دورينمات Fredresh Dourinmatt فى صناعته لأسطورة حديثه فى عمله المسرحى: The visit of the old lady زيارة السيدة العجوز.

ويتوالى الفتوات "٣" بعد عاشور الناجى ، ويتأرجحون قربا وبعدا عن منهجه وسنته فى معاملة الحرافيش ، ولكل منهم طريقته فى ذلك ، ويتشابهون - سلوكا - فى ظلم الحرافيش ماعدا شمس الدين وسماحه وفتح الباب وعاشور الجديد ويتحقق بتتابع حكاياتهم تتابعا زمنيا فى اتجاه واحد ؛ شكل تتابع حكايات الليالى العربية زمنيا فى اتجاه واحد ، حتى يتم الارتداد فى الحكاية الأخيرة .

ويتجلى هنا بالإضافة إلى ثيمة تتابع الحكايات ، ثيمة استخدام الأشعار "٤" ، وهى

"١"- د. يحيى الرخاوى : دورات الحياة وضلال الخلود ، ملحمة الموت والتخلق فى الحرافيش ، مجلة فصول ، م ٩ ، ع١،٢ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٩٠م ، ص ١٥٣ .

"٢"- المرجع السابق ، نفس الصفحة .

"٣"- توالى الفتوات بعد عاشور الناجى هكذا : شمس الدين ، سليمان ، عتريس ، القللى ، الضخخلى ، وحيد ، نوح الغراب سمكة العلاج ، جلال ، مزنس العال ، سمعة الكلبشى ، سماحة ، فتح الباب ، حميدة ، حسونة السبع ، عاشور الجديد .

"٤"- وردت الأشعار العامية فى الصفحات التالية : ص ١٠٦ ، ١٤٤ ، ٣٤٢ ، ٣٨٤ ، ٤٤٨ ، ٤٥٢ .

هنا عربية عامية ، ولنختر موقفا ونتعمقه ، لنرى ماحدث فيه من توظيف ، فعندما مات جلال عبدربه ميتة البهائم وسط الروث والتبن ، كانت بذرته تنبت - سفاحا - في رحم زينات الشقراء ، وعندما ولد الغلام ، لم يعترف به آل الناجي ، فعاش في كنف أمه وحيدا، يجتران معا آلام الحياة ، حتى وصل به العمر إلى الخمسين وبأمه إلى السبعين ، وعندما ماتت أمه ، حزن عليها حزنا شديدا ، لكنه سرعان ما انقلب عليها بعد أن أدرك أن حبله السرى قد أزيل ، فانطلق حرا هائما على وجهه ، فاعلا لما يريد ، فكان الغناء مرادفا للسكر والعربدة والتحرر :

" ولما انصرف الفتوة راح جلال يغنى : على باب حارتنا حسن القهوجي .

وسكر وانبسط وراح يقول :

- حلمت أمس بأننى تسللت إلى مئذنة أبى ، وأن شخصا جميلا صعد بى إلى شرفتها العليا، ثم دعانى إلى ملاعبته الحجلة ، فرحت أحجل حتى اختل توازنى ، فسقطت من الفتحة العالية ، ولكننى لم أصب بأدنى أذى ... فقال له عنبة الفوال الخمار:

- خير ما تفعل أن تجرب ذلك فى يقظتك .

فراح يغنى من جديد :

بلسمع نغم بالليل ** عشق البنات البكارى

هد منى الحيل " "١"

وربما أفاد الكاتب في جعل الشعر - هنا - " أداة لتصوير الانفعالات النفسية التى قد يعجز النثر على إسعاف الشخصية بمكنون حقيقتها النفسية .... وفى هذه الحالة يضفى الشعر على العمل الروائى عمقا بما يتيحه من تصوير لخفايا النفوس والفعال الإنسانية المتضارية " "٢" .

وبوصولنا إلى الحكاية العاشرة من ملحمة الحرافيش والمسماة بالتوت والنبوت ، تتحقق ثيمة أخيرة من ثيمات الليالى العربية ، والتى تتمثل في نكوص الحركة وارتدادها

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٤٤٨ .

"٢"- د. أحمد إبراهيم الهوارى : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر ، ص ١٠٢ .

إلى البداية ، فالبداية تمثلت فى اختفاء عاشور الناجى الذى حقق الفتونة على أسس رصينة من العدل ، ثم تغيمت الرؤى بعد ذلك على امتداد الحكايات الثمانية ، بين السير على نهج عاشور والعدول عنه إلى الظلم والجبروت ، حتى يولد عاشور وأخواه : فائز وضياء من آخر فردين ضعيفين مهينين من ذرية الناجى ، وهما حليمة البركة وربيع الناجى ، الذى ما يلبث أن يموت ، تاركا زوجته وأولاده فى مهاوى الضياع ، حيث يعمل فائز سواق كارو، وضياء شيالا فى محل نحاس ، وعاشور راعيا للغنم ، ثم تمضى الأحداث تباعا ، فينشأ عاشور قويا ، مهذبا ، نبيلا ، غامق السمرة ، فى وجنتيه بروز وفى فكيه صلابة ، متعلقا بالتكية وبالأناشيد .

وفى الحقيقة ، تلك صفات جده عاشور الناجى ، وينبه الكاتب إلى ذلك " كان عاشور ينمو نموا فذا كشجرة توت ، يذكر هيكله المتمادى فى العملقة وملامحه الغليظة الجذابة ، بما قيل فى وصف جده عاشور " "١" . ويلاحظ كذلك مافى عمله راعيا للغنم من إرهاصات بالحلم والنبوءة .

وتمر الأيام ، فيهرب فائز ويعود بعد فترة بمال وفير ، ينقل الإخوة من مصاف الفقراء إلى مصاف السادة والأعيان ، وسرعان ما يتخلى ضياء عن خطيبته ، لكن عاشور يرفض ، ويتبدى هنا جانب من أخلاقه ومبادئه ، التى يصر الكاتب على تأكيدها طوال الحكاية .

وتتجلى الأحداث عن جرائم فائز ، وتفقد الأسرة ثروتها ، وتلفظ إلى العراء مرة أخرى ، ويبدو هنا ملمح يتشابه مع عاشور الناجى الأول حين هرب من طوفان المرض إلى الخلاء ، وتستقر الأسرة فى حجرة الرحمة بمدفن عين شمس وهى تحلم - يوميا - بالعودة إلى الحارة . ويهجر ضياء الأسرة ، فى الوقت الذى يتمسك عاشور بأمه ، وهذا ملمح آخر يبين فيه الكاتب أصالته ، ويستمر الاثنان ، هو يسرح بالفاكهة وأمه تسرح بالمفتقة والمخلل وعزاؤه الوحيد كجده عاشور، فى التكية والأناشيد ، ويؤكد الكاتب ذلك :

"١"- نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥١٥ .

" ودأب على قضاء وقت راحته في الخلاء حيث رعى الغنم ، حيث لجأ عاشور صاحب العهد وتلقى النعم ، ذلك الجد الذى أحبه وآمن بعهده وعبد خيره وقوته ، أليس هو مثله حبا فى الخير وامتلاكا للقوة ؟ ولكن ماذا فعل كلاهما بخيره وقوته ؟ أما الجد فقد حدثت على يديه المعجزة ، وأما هو فيسرح بالخيار والقثاء والرطب .

وفى الليل دأب على التسلل إلى ساحة التكية ، يتلفع بالظلام ويستضيئ بضوء النجوم، يردد البصر بين أشباح التوت والسور العتيق ، يقتعد مكان الناجى ويصغى إلى رقصات الأناشيد " "١" .

ويتقابل هو وحرافيش حارته ، صدفة فى السوق ، مثلما حدث لجبل فى أولاد حارتنا"٢" – وهذا يمثل ملمحا بالبشارة – وتشتعل بينهم الرغبة فى الخلاص .

ويحلم ذات ليلة بالناجى ، يقره باسما بالاعتماد على نفسه فى الخلاص ، فيقرر ذلك ، ويصف الكاتب توجه عاشور الجديد إلى حارته ليخلصها من الفتوات ، بطريقة تذكرنا بميلاد الناجى القديم الذى انحدر إلى الوجود من جوار السور العتيق ، حين يجعله الكاتب ينحدر من تحت القبو " وذات يوم عجيب والحارة تعانى حياتها اليومية المألوفة الكئيبة، والشتاء يولى مودعا ، انحدر من تحت القبو رجل ، عملاق الهيكل ....إلخ " "٣" .

وسرعان ما يجندل الفتوة ، وسرعان ما يظهر الحرافيش حاملين نبابيتهم ، من كل مكان ، إذ إنه كان قد أمرهم بالاعتماد على أنفسهم فى الخلاص ، وتتم لهم السيطرة على فتوة الحارة ، ويرى أحد الباحثين " أن الصورة هنا لا تتفق مع ما أوحت به الملحمة طوال مسارها من خطورة دور الفرد المخلص " "٤" . ونخالفه فى الرأى فالفرد المخلص موجود هنا أيضا ، والفرق يتجلى فى استنهاضه لهمم الحرافيش ، لحظة أن حان الحين ،

"١"– نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٤٣ .

"٢"– نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ١٧١.

"٣"– نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٥٦ .

"٤"– د. يحيى الرخاوى : دورات الحياة وضلال الخلود ، ملحمة الموت والتخلق فى الحرافيش ، مجلة فصول ، ص ١٥٣.

ومحاولته إرساء تقاليد جديدة للفتوة ، تتمشى مع معطيات العصر الحديث ، من استنهاض الشعوب والأمم ، أو بصورة أخرى توحي بانتهاء عصر الفتوات وحلول الإرادة الجماعية محل إرادة الفرد .

وبإرساء عاشور لقواعد الفتونة التي سنها جده عاشور الأول والتي وصفها الكاتب هكذا : " سرعان ما ساوى في المعاملة بين الوجهاء والحرافيش ، وفرض على الأعيان إتاوات ثقيلة حتى ضاق كثيرون بحياتهم ، فهجروا الحارة إلى أحياء بعيدة لا تعرف فتوة ولا فتونة . وحتم عاشور على الحرافيش أمرين : أن يدربوا أبناءهم على الفتونة حتى لاتهن قوتهم يوما فيتسلط عليهم وغد أو مغامر ، وأن يتعيش كل منهم من حرفة أوعمل يقيمه لهم من الإتاوات ، وبدأ بنفسه فعمل في بيع الفاكهة ، وأقام في شقة صغيرة مع أمه ، وهكذا بعث عهد الفتوة البالغ أقصى درجات القوة وأنقى درجات النقاء " "١" .

يرتد الحدث إلى البداية – محققا – أهم ثيمة من ثيمات ألف ليلة وليلة، وينكص التتابع الزمني في اتجاه واحد ، على عقبيه –عائدا – إلى البداية ، مما يسم الزمن بالدائرية ودائرية الشكل ، تحمل من المعاني الكثير ، فربما تشير " إلى اكتمال الحياة وإيذانها بانتهاء صفحة منها لتبدأ صفحة جديدة " "٢" ، "وربما تعني الأبدية في صيرورتها الدائمة " " ٣ "/ " أو الكمال والمثال والقواعد التي تحكم الكون " " ٤ " .

وربما تعني – في نظرنا – إمكانية التحول واستحالة الثبات ، فها هو تراث الناجي يعود بعد طول موات ، ولا ننسى أن الشكل الدائري ، هو الوحيد القادر على الرفع والحركة والتماسك في عالم الماديات .

"١"– نجيب محفوظ : ملحمة الحرافيش ، ص ٥٦٠ .

"٢"– محمد مهدي غالي : تطور الشكل الفني في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠ – ١٩٨٦م ، رسالة دكتوراه ، مخطوط آداب بنها ، ١٩٩١م ، ص ١١٣ .

"٣"– هيجل : الفن الرمزي ، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩م ، ص ١٢ .

"٤"– هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية (٤) ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٠م ، ص ١٥ .

المبحث الثاني : الشكل التحقيقي لأدب الرحلات .

أما الشكل التحقيقي ، فهو شكل المخطوطة ، وأما شكل أدب الرحلات، فهو شكل رحلة ابن بطوطة ، وتبدى المثال واضحا ، فـي رواية رحلة ابن فطومة ، التي لم يشأ الكاتب لها أن تخرج على غرار شكل أدب الرحلات فقط ، لا سيما رحلة ابن بطوطة ، بل أدمج معه شكل المخطوطات التراثية المحققة .

يبدأ نجيب محفوظ روايته ، بالتدوين التالي – الذي يتنصف صفحة كاملة وكأنه عنوان – "نقلا عن المخطوط المدون ، بقلم قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة" "١" ، ثم يبدأ في سرد روايته .

والكاتب بهذا التدوين البسيط ، يوهم القارئ بأنه يلتزم سنن المحققين في نسبة الفضل إلى أهله ، حسبما تقتضي الأمانة العلمية ، ومثل هذه الطريقة ، تطابق الشكل الروائي ، بشكل المخطوطة المحققة علميا ، حيث تحقيق المخطوط يتطلب بالدرجة الأولى " أمانة الأداء التي تقتضيها أمانة التاريخ " "٢" .

" ولعل المبرر لجعل هذا الشكل تراثيا ، هو أن التحقيق غالبا ما يرتبط بالمؤلفات والكتب التراثية دون غيرها ، ووسائل تحقيق هذه المؤلفات التي يتشكل منها النص المحقق، إنما ترجع إلى مناهج تحقيق التراث عند القدماء ومن ثم تصبح أشكال تحقيق التراث أشكالا تراثية" "٣" .

والكاتب بهذا التدوين أيضا ، يسلم أحداث الرواية للشخصية الرئيسية بها ، وهي شخصية قنديل محمد العنابي ، الأمر الذي يفصل بين شخصية الراوي والمؤلف ، مكتفيا بجعل نفسه محققا للمخطوط ، نافيا عن نفسه التباس السيرة الذاتية .

والحق أن التدوين الذي في المقدمة ، والمتن الذي انخرطت فيه أحداث الرواية ، يظهران لنا شخصيتين ، وليس شخصية واحدة ، فالذي ينبئنا أن المخطوط نقلا عن قنديل

"١"– نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ٤ .

"٢"– عبدالسلام هارون : تحقيق النصوص ونشرها ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط ٤ ، ١٩٧٧م ، ص ٤٧ .

"٣"– د. مراد عبدالرحمن مبروك : العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر ، دراسة نقدية ، ص ٢٨٦ .

محمد العنابى ، ليس هو الذى يمارس طقوس الحدث الروائى .

فما كاد الكاتب يظهر بشخصه فى العمل الروائى ، معرفا به ومنوها عن أصله ، حتى يبدأ العنابى – توا – فى سرد ما حدث له ، حينئذ تختفى شخصية الكاتب تماما ، حتى النهاية التى خطها العنابى لنفسه ، ثم يفاجئنا الكاتب ببتر الأحداث والظهور بتدوين آخر ختامى ، يؤكد به تأصيل شكل المخطوطة هكذا " بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابى الشهير بابن فطومة . ولم يرد فى أى كتاب من كتب التاريخ ذكر لصاحب الرحلة بعد ذلك ، هل واصل رحلته أو هلك فى الطريق ؟ هل دخل دار الجبل وأى حظ صادفه فيها ؟ وهل أقام بها لآخر عمره أم ذهب إلى وطنه كما نوى ؟ وهل يعثر ذات يوم على مخطوط جديد لرحلته الأخيرة ؟ علم ذلك كله عند عالم الغيب والشهادة " "١" .

ولا يعتمد الكاتب فقط ، على مداخلته فى أول الرواية ونهايتها – تدوينا – بل يجعل شخصيته الرئيسية (العنابى) ، يؤكد طوال الرواية تدوينه لما يرى من مشاهد ولما ينخرط فيه من أحداث ، من مثل " وقضيت شطرا من الليل وأنا أدون فى دفترى تاريخ الرحلة ومشاهدها " "٢" ، ومن مثل " كان حماسى للقاء قد فتر شيئا ما ولكنى استعنت عليه بالعزيمة ، حتى أنجز كتاب رحلتى على أكمل وجه " "٣" ومن مثل " وعكفت على تدوين المشاهد" "٤" ومن مثل " ووعدت بالعودة إلى الحلبة ...فأنسخ كتاب الرحلة " "٥" .

فمثل هذه التدوينات ، تمخضت عن كتاب ، هم صاحبه كثيرا ، وهو بصدد التوجه إلى دار الجبل ، خشية ضياعه ، فيقرر أن يعهد به إلى صاحب القافلة ، ليسلمه إلى أمه أو إلى أمين دار الحكمة ، ويفعل ذلك .

والرواية هنا والكتاب ، شيء واحد ، فى الشكل والمضمون ، والذى اخطته العنابى

"١"- نجيب محفوظ : رحلة ابن فطومة ، ص ١٦٢ .

"٢" – المصدر السابق ، ص ٣٤ .

"٣" – المصدر السابق ، ص ٤٣.

"٤" – المصدر السابق ، ص ٦٥.

"٥" – المصدر السابق ، ص ١٢٢ .

في كتابه ، هو مادة العمل الروائي ، وما دور الروائي إلا في تقديم سردها بتدوينه ، وفي قطع سردها بتدوينه ، وبذلك يصير الوصف الحقيقي للعمل (نقلا ل) وليس (نقلا عن) أو (نقلا من) ، فالأولى تفيد انتقال المتن كله ، وهذا ماحدث لكتاب العنابي ، والثانية تفيد الخطاب والمشافهة – وما سلسلة العنعنة في تخريج الأحاديث النبوية ببعيدة – والتسجيل الأمين لما سمع ، وهذا مالم يظهر في علاقة الكاتب ببطل روايته ، والثالثة تفيد الاقتباس والنقل الجزئي .

ولم يقتصر الكاتب على توظيف شكل المخطوطة التراثي ، في شكل روايته ، بل أدمج معه شكلا تراثيا آخر ، هو شكل أدب الرحلات ، لا سيما رحلة ابن بطوطة ، والذى تكلمنا عنه – تفصيلا – في المبحث الثاني من الفصل الأول في جزئية توظيف الشكل ص ٧٧ : ٨٥ حيث أفضنا في الحديث عن توظيف شكل الحدث التراثي في أدب الرحلات .

وتلخص هذا الشكل ، في انتقال العنابي – زائرا – بين أكثر من بلدة ، هي على الترتيب : دار المشرق – دار الحيرة – دار الأمان – دار الغروب – ثم حدود دار الجبل – متخذا – في كل منها منهجا لايحيد عنه ، اتخذه من قبله ابن بطوطة " فهو يذكر البلد ويصفه ويعين حدوده ويذكر ما شاهده فيه ، ويروى ما عرفه من عادات أهله ونظام حياتهم ومأكلهم ومشربهم وملبسهم ، ثم يتحدث عن سلطان البلد ، وكيف رآه ، وماذا جرى بينه وبينه ؟ وقد يعقب بذكر شيء من التاريخ "[١].

والعنابي في تنقلاته تلك ، يمارس شكل أدب الرحلات ، المنخرط – بداية – في شكل المخطوطة ، التي يصر على تذكيرنا طيلة الرواية بتدويناتها ، حتى يعهد بها إلى صاحب القافلة أو إلى أمه ، ربما تقع في يد الكاتب فينقلها لنا .

لكن ، ما فائدة مداخلة الكاتب في النهاية وبتره للمخطوطة بترا حازما قطع به السرد الروائي ؟

ربما أفاد في نظرنا أمرين :

الأول – جعل دار الجبل ، على ماهي عليه من غموض ، اكتنفها طوال الرواية ،

"١"- د. حسين مؤنس : ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودراسة وتحليل ، ص ١١ .

تتبدى رمزا للكمال فى صورته المثالية ، الأمر الذى بسببه كانت ستتعرى لو ولجها العنابى وصورها حتى ولو فى أبرع نموذج ومثال ، فالمثال الذى تحتويه كلمات لا يصبح مثالا ، الأمر الذى جعل ما فى الجنة ، لا يدرك بالعين ولا يسمع بالأذن ولا يخطر على قلب بشر.

الثانى – تشويق القارئ وإثارته وتحفيزه ، من خلال الغموض الناجم عن قطع السرد ، وبذلك يصبح القارئ متجاوبا وفاعلا فى استكمال السرد حسب ما يمليه خياله ، ويقتضيه إدراكه .

المبحث الثالث : الشكل التقسيمي للقرآن الكريم .

ثمة ملحوظة شكلية "١" ، هي التي دفعتنا للاقتراب من القرآن الكريم ، دون غيره من الكتب السماوية ، حيث وجدنا البناء الشكلي لأولاد حارتنا والذي يتكون من افتتاحية وخمسة فصول ، معنونة بأسماء : أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، ينقسم إلى أجزاء كالآتي:

فصل أدهم	:	(١)	،	(٢٣)	=	(٢٣)	جزءا
فصل جبل	:	(٢٤)	،	(٤٣)	=	(٢٠)	جزءا
فصل رفاعة	:	(٤٤)	،	(٦٣)	=	(٢٠)	جزءا
فصل قاسم	:	(٦٤)	،	(٩١)	=	(٢٨)	جزءا
فصل عرفة	:	(٩٢)	،	(١١٤)	=	(٢٣)	جزءا

جملة أجزاء الرواية .... = (١١٤) جزءا

وإذا كانت معرفتنا بالكتب السماوية ، تنبئنا أن الإنجيل يتكون من (٢٧) سفرا ، مقسمة إلى (٢٩٠) إصحاحا ، وأن التوراة تتكون من (٣٩) سفرا ، مقسمة إلى (٩٢٩) إصحاحا ، وأن القرآن يتكون من (١١٤) سورة .

فهل حقا ، قصد الكاتب مساواة أجزاء أولاد حارتنا بعدد سور القرآن ، أم أن هذا من فعل الصدف ؟ أيا ما كان الأمر ، فإن الذي يهمنا هو إثبات هذا التشابه.

ولعل ما يؤكد القصد ، أن ثمة ملحوظة أخرى ، يجب التنبيه عليها وهي أن الكاتب محاكاة للسرد القرآني ، الذي يؤكد أن سيدنا آدم امتداد لسيدنا موسى ، وسيدنا آدم وسيدنا موسى امتدادان لسيدنا عيسى ، وسيدنا آدم وسيدنا موسى وسيدنا عيسى امتداد لسيدنا محمد"٢" – جعل الفصل الأول والمعنون باسم أدهم تراثا للفصل الثاني المعنون باسم جبل،

"١"- تنبه لهذا أيضا : – جمال عبدالناصر ، الروائي المتفرد ، مجلة القاهرة ، سبتمبر ١٩٨٨م ، – محمد جلال كشك: أولاد حارتنا فيها قولان ، الزهراء للإعلام العربي ، (١٠) ورقة ثقافية .

"٢"- يتوقف الكاتب المقدس عند سيدنا عيسى ولايمتد إلى سيدنا محمد ، كذلك لا يمتد بالمسيحية واليهودية لتتماثلا مع جذور الدين حتى آدم ، في الوقت الذي يحدد القرآن أن الدين عند الله مهما تعددت صوره وأشكاله فجوهره واحد ، هو الإسلام .

والفصل الأول والثاني تراثين للفصل الثالث المعنون باسم رفاعة ، والفصل الأول والثاني والثالث تراثا للفصل الرابع المعنون باسم قاسم ، والفصل الأول والثاني والثالث والرابع ، تراثا للفصل الخامس المعنون باسم عرفة ، وذلك بطريقتين :

<u>الطريقة الأولى :</u> تضمين سرد حكاية فصل في سرد حكاية فصل آخر.

ويكون ذلك بمثابة ضرب المثل وتحديد الأنموذج في المواقف المختلفة ، على غرار ماحدث في السرد القرآني "١" لنفس الوظيفة .

ففي فصل جبل يجتزئ الكاتب مسردا "٢"من فصل أدهم يمثل به النبوءة والإرهاص لما سيحدث لجبل مع الفتوة زقلط ، لاسيما ومسرد أدهم يركز على جزئية قتل قدرى لهمام وهما أخوان ، فما مصير جبل وزقلط ليس من عشيرته؟ وفي فصل رفاعة يجتزئ الكاتب مسردا " ٣" من فصل أدهم أيضا ، يركز على المتاعب التي واجهها أدهم في صراعه اليومي مع البشر ، ليكون بمثابة العزاء لرفاعة في تذكيره بامتدادية الظلم والابتلاء والمحنة في الزمان ، وفي فصل قاسم تجتزأ ثلاثة مسارد من فصل أدهم يمثل الأول الأمنية بالخلاص لقاسم لحظة يستدعي المسرد"٤" مقابلة الجبلاوى لأدهم وعفوه عنه ، ويمثل المسرد الثاني "٥" تثبيتا لقاسم وتعضيدا له في مواجهة الظلم الضارب بجذوره ، ليس في حاضره فقط ولكن في ماضيه حين قتل همام قدرى ، ويمثل المسرد الثالث "٦"

"١"- إذا كان القرآن الكريم قد التزم بإعادة مسارد قصص الأنبياء بأسلوب يختلف من سورة إلى أخرى تحقيقا للإعجاز ، انظر مثلا : قصة سيدنا موسى في سورة مريم والقصص والشعراء والأعراف وغافر وطه والنمل والإسراء والزخرف الأحزاب والنازعات والأنفال ، فإن الكاتب لم يلتزم بذلك ، حيث أعاد مسارد حكاياته بنفس الأسلوب ، انظر مثلا : مسردا من قصة أدهم وقدرى في ص ١٠٣، ٣٤٤.

"٢"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ١٣٢.

"٣"- المصدر السابق ، ص ٢٩٠.

"٤"- المصدر السابق ، ص ٣٢٣.

"٥"- المصدر السابق ، ص ٣٤٤.

"٦"- المصدر السابق ، ص ٣٩٣.

العزاء والتأسي والأماني ، ففي خضم اعتراكات قاسم مع الحياة ، يبرز الجبلاوي – نصا- يدعو أدهم للعيش في البيت الكبير.

ولنختر مثالا واحدا مما سبق ونتعمقه بالدراسة ، ففي فصل قاسم ، نجد قاسم (شفرة لسيدنا محمد عليه السلام) ، بعد أن دار الزمان به ، ونقله من الصحراء الحارقة حيث رعى الغنم ، إلى بيت الست قمر (شفرة السيدة خديجة) ، حيث صار زوجا لها ، أمينا على أملاكها ، قيما عليها ، غارقا في نعيمها ، نجده ينحي كل هذا النعيم والجاه جانبا ، ويخيب نصيحة أصحابه بالتمتع بمالها ، ويلتفت إلى أهل حارته البسطاء التعساء ، الذين سامهم الفتوات ظلما وجبروتا ، يفكر في حالهم وأمر خلاصهم ، ويصارح أصحابه ذات يوم في قهوة دنجل ، ويتبدى الحوار أسفا على ما آلت إليه الحارة ، وتصل رسالته الحزينة وهنا إليهم ، فالفتوات على مرمى رمقة منهم ، والظلم والجبروت في كل مكان ، ثم يتهادى إليهم صوت الشاعر طازه ، حاملا التحذير والأمل معا ، حين ساق الكاتب على لسانه نصا من فصل أدهم ، يتبدى فيه قتل قدرى لهمام ، وكأن الكاتب بذلك يريد أن يعمق في قاسم وأصحابه العبرة والعظة والأسى جنبا إلى جنب مع الحلم والخلاص والنبوءة ، وكأنه يدعوهم إلى الحذر ، وبمسرد الشاعر ، تحتكم الدائرة عليهم وتكتمل حلقتها بين خيوط ظلم اليوم وخيوط ظلم الأمس ، ومن بين هذا السواد يتجلى الحلم بالخلاص في حلم أدهم الدائم بالعيش في البيت الكبير، ولننظر في المسردين المضمنين معا :

" وفي قهوة دنجل كان صادق يضحك في سرور ويقول له :

– قدم لنا جوزة على الحساب ، كما ينبغي للأعيان مثلك !

كان حسن يقول له :

لماذا لا تذهب بنا إلى الحانة ؟

لكنه أجابهما جادا :

– لامال لي إلا ما استحقه نظير إدارة أملاك زوجتي أو مقابل خدمات أؤديها لعم عويس .

فتعجب صادق ، ثم قال ناصحا :

– المرأة المحبة لعبة في يد الرجل !

فقال قاسم غاضبا

- إلا إذا كان الرجل محبا لمثلها

ثم وهو يحدجه بنظرة عتاب :

- أنت ياصادق كأهل حارتنا لا يرون فى الحب إلا وسيلة للاستغلال !

فابتسم صادق فى حياء وقال كالمعتذر :

- هكذا يفكر الضعفاء ! لسنا فى قوة حسن ، ولا حتى فى مثل قوتك أنت ، فلا مطمع لى بحال فى الفتونة ، وفى حارتنا إما أن تكون ضاربا ، وإما أن تكون مضروبا !

فغير قاسم من حدة نبرته كأنما قبل عذره وقال :

- يالها من حارة عجيبة ، صدقت ياصادق ، إن حال حارتنا يبعث على الأسى !

فقال حسن باسما :

- آه لو كانت كما يشعر الناس نحوها فى الخارج!

فقال صادق مصدقا لقوله :

- يقولون حارة الجبلاوى ! حارة الفتوات المجدع !

فلاحت الكآبة فى وجه قاسم ، واختلس نظرة إلى مجلس سوارس فى أول القهوة ليطمئن إلى أنهم بمنجاة من سمعه ، وقال :

- كأنهم لا يسمعون عن تعاستنا !

- الناس يعبدون القوة حتى ضحاياها !

فتفكر قاسم مليا ثم قال :

- العبرة بالقوة التى تصنع الخير ، كقوة جبل وقوة رفاعة ، لا قوة البلطجية والمجرمين !

وكان الشاعر طازه يواصل حكايته قائلا :

(ـ وهتف به أدهم :

- احمل أخاك !

فقال قدرى بصوت كالأنين :

- لا أستطيع .

- إنك استطعت أن تقتله .

- لا أستطيع يا أبي.

- لا تقل (أبي) قاتل أخيه لا أب له ، لا أم له ، ولا أخ له .

- لا أستطيع .

فشد قبضته عليه وقال :

- على القاتل أن يحمل ضحيته) "١" .

ثم تناول الشاعر الرباب وأخذ في الإنشاد ، وعند ذاك قال صادق مخاطبا قاسم :

- اليوم أنت تحيا الحياة التي كان بها يحلم أدهم !

فبان الاحتجاج في وجه قاسم وقال :

- لكن يصادفني عند كل خطوة سبب من أسباب الكدر وتنغيص الصفو، وأدهم لم يحلم بالفراغ والرزق الموفور إلا باعتبارهما طريق السعادة الصافية .

ولاذ ثلاثتهم بالصمت مليا ، حتى قال حسن في براءة :

- هذه السعادة الصافية لا يمكن أن توجد أبدا !

فلاحت في عيني قاسم نظرة حالمة وقال :

- إلا إذا توافرت أسبابها للجميع " "٢" .

الطريقة الثانية : تضمين شخوص حكاية فصل في شخوص حكاية فصل آخر .

تم هذا أيضا على طريقة القرآن الكريم في استدعاء الشخوص لضرب المثل وتحديد الأنموذج في المواقف المختلفة "٣" ، كما أسلفنا في الحديث عن تداخل النصوص .

ففي فصل رفاعة يستدعي جبل "٤" ليمثل قيمة الارتباط بالمكان والعودة إليه بعد

"١"- لاحظ أن هذا النص المضمن ورد في فصل أدهم ص ١٠٣.

"٢"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ .

"٣"- يحدثنا القرآن الكريم في كثير من السور بطريقة تستدعي فيها الشخوص لضرب المثل وتحديد الأنموذج من مثل : "واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا ..." سورة مريم الآية (١٦) ، " اصبر على ما يقولون واذكر عبدنا داود ذا الأيد ..." سورة ص الآية (١٧) ، " واذكر أخا عاد إذ أنذر قومه بالأحقاف ..." سورة الأحقاف الآية (٢١) ..... إلخ .

"٤"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٢١٦ ، ٢٨٧.

الهجرة ، وليكون بمثابة الهاجس والمحرك لكل من شافعى النجار وزوجته عبدة ، فى العودة إلى الحارة التى كانا قد هاجرا منها منذ عشرين عاما ، فرارا من بطش الفتوة ، وكذلك ليمثل " ١" الحيطة والحذر والدعوة إلى التماس القوة لحماية العدل ، فلولا نبابيته التى حمته هو ورجاله ، لاستطاع الأفندى أن يدحرهم ، ولولا قوته لما استطاع فقء عين كعبلها اقتصاصا وعدلا .

وفى فصل قاسم يستدعى أدهم "٢" ليمثل الحلم الجميل بالعيش الدائم فى جنة البيت الكبير والخلاص من كدح العيش وظلم الفتوات .

وفى فصل عرفة يستدعى أدهم "٣" ليمثل كذلك النعيم المفتقد ، وإدريس ليمثل الغواية والعربدة والفجور، ويستدعى رفاعة وقاسم "٤" ليمثلا التراث الذى ينبغى إعادة النظر فيه من قبل عرفة ، وتخطيه ومحاولة الوثوب فوقه .

ولنختر استدعاء جبل فى فصل رفاعة ونتعمقه بالدراسة ، فحين أعلن رفاعة منهجه فى محاربة الفتوات ، والذى يتلخص فى المحبة والسلام والرحمة ، لم يجد من تابعيه إلا الإصرار على القوة كوسيلة فى الدفاع عن العدل ، وعندما اشتد الجدل بين الفريقين ، لم يجد الفريق الذى انتصر للقوة غير جبل ليستشهد به ، فقديما دعا جبل إلى القوة المقترنة بالعدل ، أوالعدل المقترن بالقوة ، وبظهور جبل فى الحوار الدائر ، يختزل الزمن بين الفصول وتتجلى العبرة والعظة واضحة أمام المتحاورين ولننظر فى الحوار :

" قطب عم شافعى ، وتورد وجه رفاعة وعاد حجازى يقول مؤكدا :

– القوة .. القوة .. بغيرها لا يسود العدل !

فقال رفاعة بإصرار رغم نظرات أبيه إليه :

– الحق أن حارتنا فى حاجة إلى الرحمة .

"١"– نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٢٤٤ ، ٢٤٥.

"٢"– المصدر السابق ، ص ٢٤٤.

"٣"– المصدر السابق ، ص ٥٣١.

"٤"– المصدر السابق ، ص ٤٦٣.

....

... أعقب ذلك نوبات سعال ، حتى قال حجازى وقد صارت عيناه فى لون الغرا :

- قديما ذهب جبل إلى الأفندي يسأله العدل والرحمة ، فأرسل إليه زقلط ورجاله ولولا النبابيت - لا الرحمة - لهلك جبل وآله .

وهتف عم شافعى محذرا :

- ياهوه ! للحيطان آذان ، لو سمعوكم ما وجدتم من يسمي عليكم "١" .

ويتضح لنا مما سبق ، أن فرق صفحة أو صفحتين بين الفصول ، جعل من أحدهما تراثا للأخرى ، فى شخوصه وأحداثه ولغته وزمانه ومكانه ، وربما استطاع الكاتب بهذه الحيلة ، أن ينشيء بناء روائيا موازيا لقصص آدم وموسى وعيسى ومحمد - عليهم السلام - متميزا بشكل تقسيماته القرآنية ، التى جعلت من أجزائه (١١٤) ، ومن سرده وشخوصه امتدادا لا ينبتر ، تتداخل حلقاته وتتمايز وتتشكل من مادة واحدة ، قوامها إرضاء القوة الأولى المحورية ، الله / الجبلاوى .

ولعل الكاتب بلجوئه إلى هذا الشكل ، يبين أن إعجاز القرآن بالإضافة إلى صفات أخرى جمالية ، مرتبط بشكله ، ومن ثم لجأ إلى هذا الشكل التقسيمى للقرآن الكريم ، مدركا فى قرارة نفسه" أن مستويات التوظيف ترتبط بالإنجازات التقنية والجمالية " "٢" ، قبل أى شيء آخر .

"١"- نجيب محفوظ : أولاد حارتنا ، ص ٢٤٥.

"٢"- د. صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ص ٩ .

الخاتمة

ثمة ملحوظتان يجب تأكيدهما – أولا : أن هذه الخاتمة ، لا يمكن – أبدا – أن تمثل تلخيصا تعليميا لمحتوى بحث وقع فى (٣٨٣ صفحة) ، فى بضع وريقات ؛ بقدر ما تمثل تنويها إرشاديا لأهم النتائج الرئيسية التى برزت فى عالمه . – ثانيا : أن سرد دلالة كل نتيجة يمكن أن يعيد كتابة البحث مرة أخرى ، لذا نحيل من يريد أن يتتبع ذلك إلى موضوع الرسالة.

ولعل أهم هذه النتائج ما تمايز عبر النقاط التالية :-

١- عمق صلة الكاتب بالتراث ، لدرجة أن تم رصد (٤٤٧٣) عنصرا تراثيا فى (٣٥) رواية ، هى كل نتاج الكاتب الروائى .

٢- أن روافد التراث التى انخرطت فى روايات الكاتب تشعبت كما يلى : رافد التراث الأدبى (٢٢٥٤) – رافد التراث الدينى (١٠٦٢) – رافد التراث الشعبى (٨٨٨) – رافد التاريخ (٢٦٩) .

٣- أن كل رافد تراثى تشعب إلى فروع أخرى عديدة ، فلقد تشعب التراث الأدبى إلى شعر (١٤٤) ونثر (٢١١) ، تشعب بدوره إلى قوالب تقليدية فصيحة (١٩٩١) وأقوال مأثورة (١١) وقصص وحكايات (٩) ، ولقد تشعب رافد التراث الدينى إلى أديان سماوية وأديان غير سماوية ، تشعبت الديانات السماوية إلى قرآن (٧٩٠) وحديث نبوى (١٠٠) وتراث صوفى (٤٥) وقصص أنبياء (٤٩) وكتاب مقدس (١١) ، وتشعبت الديانات غير السماوية إلى ديانة مصرية قديمة (٦٢) وبوذية (٤) ، ومجوسية (١) ، ولقد تشعب رافد التراث الشعبى إلى عادات وتقاليد (١٢٠) ، وأدب شعبى (٧٦٨) الذى تشعب بدوره إلى أسطورة (٢٤) وحكاية بشعبية (٤٠) وحكاية خرافية (١١) ومثل شعبى (١٦٦) وأحاجى شعبية (٢) ونكتة شعبية (٣) وغناء شعبى (٢١٠) وحلم (٥) وقوالب تقليدية شعبية (٣٠٧)، ولقد تشعب رافد التاريخ إلى تاريخ سياسى (٢١١) وتاريخ أدب (٥٨) ، توزع التاريخ السياسى إلى فرعونى (٥٢) وفارسى (٣) وقبطى (٢) وروماني (٩) وخلفاء راشدين (٢٠) وأموى (٣٢) وعباسى (١٨) ، وطولونية (٣) وفاطمية (٢) وأيوبية (٢)

ومماليك (٦) وجنوب شرق آسيا (٢) وأوربا (١٥) ومصرى حديث (٤٥) ، وتوزع تاريخ الأدب إلى أدب عربى (٢٤) وأدب أجنبى (٣٤) .

٤- أن كل رافد تراثى طغى فى روايات بعينها ، فلقد زاد القرآن الكريم فى عبث الأقدار (٩٩) والحديث النبوى فى قصر الشوق (٧) والتراث الصوفى فى ليالى ألف ليلة (١٢) وقصص الأنبياء فى قصر الشوق وملحمة الحرافيش (٥) والديانة المصرية القديمة فى العائش فى الحقيقة (٢٢) والبوذية فى الباقى من الزمن ساعة (٣) ولقد طغى الشعر فى ملحمة الحرافيش (١٤) ، والقوالب التقليدية الفصيحة فى عبث الأقدار (٣٧٨) والأقوال المأثورة فى بين القصرين (١٢) والقصص والحكايات فى بين القصرين (٣) ، ولقد طغت الأسطورة فى الباقى من الزمن ساعة (٤) ، والحكاية الشعبية فى ملحمة الحرافيش (٥) والحكاية الخرافية فى العائش فى الحقيقة (٤) ولقد طغى المثل الشعبى فى ملحمة الحرافيش (١٨) لقد طغت النكتة الشعبية فى خان الخليلى (٢) ولقد طغى الغناء فى بين القصريين (٢٦) ولقد طغت القوالب التقليدية الشعبية فى حكايات حارتنا (٤٧) وطغى الحلم فى حكايات حارتنا (٣) وتراث العادات والتقاليد فى حكايات حارتنا (٢٤) ولقد طغى التاريخ السياسى فى ثرثرة فوق النيل (٤٢) وتاريخ الأدب العربى فى خان الخليلى وثرثرة فوق النيل (٤) وتاريخ الأدب الأجنبى فى السكرية (٧) .

٥- أن الروافد التراثية تتابعت حسب حجمها فى الاستدعاء كالآتى : قوالب تقليدية فصيحة – قرآن – قوالب تقليدية شعبية – تاريخ سياسى – غناء شعبى – مثل شعبى – شعر – تراث عادات وتقاليد – أقوال مأثورة – حديث نبوى – ديانة مصرية قديمة – قصص أنبياء – تراث صوفى – حكاية شعبية – تاريخ أدب أجنبى – تاريخ أدب عربى – أسطورة – كتاب مقدس – حكاية خرافية – قصص وحكايات – حلم – ديانة بوذية – نكتة شعبية – أحاجى شعبية – ديانة مجوسية .

٦- أن روايات الكاتب تتابعت حسب حجم استدعاء الروافد التراثية بها كالآتى : عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة – بين القصرين – ملحمة الحرافيش – قصر الشوق – حكايات حارتنا – ليالى ألف ليلة – السكرية – قلب الليل – العائش فى الحقيقة – الباقى من الزمن ساعة – زقاق المدق – خان الخليلى – ثرثرة فوق النيل – القاهرة

الباقى من الزمن ساعة – زقاق المدق – خان الخليلى – ثرثرة فوق النيل – القاهرة الجديدة – بداية ونهاية – السمان والخريف – السراب – المرايا – حديث الصباح والمساء – رحلة ابن فطومة – أفراح القبة – ميرامار – أولاد حارتنا – حضرة المحترم – عصر الحب – يوم قتل الزعيم – الشحاذ – اللص والكلاب – الحب تحت المطر – الكرنك – الطريق – أمام العرش .

٧- أن التراث عمل فى روايات الكاتب بطريقتين : الأولى : جزئية ، وفيها انخرطت أى من الروافد التراثية بتشعباتها المختلفة فى نسيج أى رواية من روايات الكاتب – الثانية: كلية ، وفيها نما روافد تراثى واحد ليحتل العمل الروائى كلية مثل نمو رافد التاريخ الفرعونى ليشكل الروايات التاريخية فى إبداع الكاتب .

٨- أن الطريقة الكلية عملت فى روايات الكاتب بنسبة ٢٥,٧ ٪ ، إذ نمت وتضخمت واحتلت (٩) روايات من (٣٥) رواية هى كل إبداع الكاتب ، بواقع (٥) روايات لرافد التاريخ هى : عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة – أمام العرش – العائش فى الحقيقة – ورواية واحدة لرافد التراث الدينى هى أولاد حارتنا ، ورواية واحدة لرافد التراث الأدبى هى رحلة ابن فطومة وروايتين لرافد التراث الشعبى هما : ملحمة الحرافيش وليالى ألف ليلة .

٩- أن الطريقة الجزئية عملت فى صلب كل روايات الكاتب بنسبة ١٠٠ ٪ على مستوى الأحداث والشخوص واللغة والزمان والمكان (الزمكانية) ، والشكل .

١٠- أن أهم الروافد التراثية التى شكلت الأحداث الروائية ترافدت من التراث الأدبى – التراث الدينى – التاريخ .

١١- أن أهم الروافد التراثية التى شكلت الشخصيات الروائية ترافدت من التراث الدينى – التراث الشعبى – التراث الأدبى – التاريخ .

١٢- أن أهم الروافد التى شكلت الزمان والمكان (الزمكانية) الروائية ترافدت من رافد التاريخ – وروافد التراث الشعبى – وروافد التراث الأدبى .

١٣- أن أهم الروافد التى شكلت اللغة الروائية ترافدت من رافد التراث الدينى – رافد التراث الشعبى – رافد التراث الأدبى .

١٤- أن أهم الروافد التى شكلت الشكل الروائى ترافدت من رافد التراث الشعبى - رافد التراث الأدبى - رافد التراث الدينى .

١٥- أن الروافد التراثية عملت فى الأحداث الروائية عبر طريقين : **الأول : جزئى** ، وتم فيه توظيف الحدث التراثى فى الشكل وفى المضمون وفى الشكل والمضمون **والثانى:** كلى ، وتم فيه أيضا توظيف الحدث التراثى فى الشكل وفى المضمون وفى الشكل والمضمون.

١٦- أن الروافد التراثية عملت فى الشخصيات الروائية عبر طريقين أيضا ، **الأول :** وتم فيه تحريك الشخصيات التراثية فى الحدث الروائى . **والثانى :** وتم فيه عدم تحريك الشخصيات التراثية فى الحدث الروائى . وشخصيات الطريق الأول التى تحركت فى الحدث الروائى تم تمييزها إلى : شخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية حقيقية وشخصيات تراثية ذوات أبعاد تراثية مقنعة ، قسمت ذوات الأبعاد التراثية الحقيقة إلى مجموعتين ، **أولاهما :** يمكن تحديدها فى التراث ومثلتها شخصيات تاريخية وشعبية **وثانيتهما :** يصعب تحديدها فى التراث ومثلتها شخصيات تاريخية وشعبية وأدبية وقسمت ذوات الأبعاد التراثية المقنعة إلى مجموعتين أيضا ، **أولاهما :** يمكن تحديدها فى التراث أيضا ومثلتها شخصيات دينية ، **وثانيتهما :** يصعب تحديدها فى التراث أيضا ومثلتها شخصيات صوفية، أما الشخصيات التراثية غير المتحركة فى الحدث الروائى فمثلتها شخصيات دينية وشعبية وأدبية وتاريخية .

١٧- أن الروافد التراثية عملت فى الزمان والمكان (الزمكانية) الروائية عبر طرق ثلاثة تم فيها نقل زمكانية الأحداث التاريخية وزمكانية البيئات وزمكانية النصوص الأدبية.

١٨- أن الروافد التراثية عملت فى اللغة الروائية عبر طرق ثلاثة أيضا تم توظيف لغة التراث الدينى عبر فروعه الأربعة : لغة القرآن الكريم ولغة الحديث النبوى ولغة التراث الصوفى ولغة الكتاب المقدس ، ولغة التراث الأدبى عبر فروعه الثلاثة : لغة الشعر ولغة الأقوال المأثورة ولغة القوالب التقليدية الفصيحة ولغة التراث الشعبى عبر فروعه الثلاثة : لغة المثل الشعبى ولغة الأغنية الشعبية ولغة القوالب التقليدية الشعبية .

١٩- أن الروافد التراثية عملت فى الشكل الروائى عبر طرق ثلاثة أيضا : الشكل الشعبى لليالى العربية ، الشكل التحقيقى لأدب الرحلات - الشكل التقسيمى للقرآن الكريم .

٢٠- أن طريقة الكاتب فى التعامل مع الأحداث التراثية تعتمد على الفك ثم الانتخاب ثم التركيب .

٢١- أن طريقة الكاتب فى التعامل مع الشخصيات التراثية تعتمد إما على النقل المباشر أو على التحوير - أو على التقنيع - أو على الخلق .

٢٢- أن طريقة الكاتب فى التعامل مع الزمكانية التراثية تعتمد إما على النقل المباشر، أو النقل المحوَّر .

٢٣- أن طريقة الكاتب فى التعامل مع اللغة التراثية تعتمد إما على النقل الكامل أو على النقل الجزئى أو على النقل الملخص أو على النقل المحور أو على النقل ذى البناء المشابه .

٢٤- أن طريقة الكاتب فى التعامل مع الشكل التراثى تعتمد على التعديل فى النقل .

٢٥- أن المحك فى تقييم الرافد التراثى عند استدعائه ، هو النظر فى كيفية ملاءمته للسياق . ومن ثم أمكن تقييم كل الاستدعاءات التراثية فى روايات الكاتب ، ولقد تحقق له النجاح - إلى حد كبير - فى توظيفه للتراث فى معظم رواياته ، لا سيما فى الروايات التى تخطت مرحلة البدايات الأولى .

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المصادر :-

أ- كتب مقدسة :-

١- القرآن الكريم .

٢- الكتاب المقدس .

ب- روايات الكاتب :-

٣- عبث الأقدار، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٤- رادوبيس ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٥- كفاح طيبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

٦- القاهرة الجديدة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

٧- خان الخليلي ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

٨- زقاق المدق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٩- السراب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

١٠- بداية ونهاية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

١١- بين القصرين ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م .

١٢- قصر الشوق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

١٣- السكرية ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

١٤- أولاد حارتنا ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، يناير ١٩٦٧ .

١٥- اللص والكلاب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

١٦- السمان والخريف ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

١٧- الطريق ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٤م .

١٨- الشحاذ ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م .

١٩- ثرثرة فوق النيل ، كتاب أخبار اليوم ، ع ١٩١ ، أكتوبر ١٩٨١م.

٢٠- ميرامار ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

٢١- المرايا ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

٢٢- الحب تحت المطر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

٢٣- الكرنك ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٢٤- حكايات حارتنا ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٢٥- قلب الليل ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨١م .

٢٦- حضرة المحترم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م .

٢٧- ملحمة الحرافيش ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٢٨- عصر الحب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧م .

٢٩- أفراح القبة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٧م .

٣٠- ليالي ألف ليلة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٣١- الباقي من الزمن ساعة ، دار مصرللطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ.

٣٢- أمام العرش ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٣م .

٣٣- رحلة ابن فطومة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ.

٣٤- العائش في الحقيقة ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ.

٣٥- يوم قتل الزعيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ.

٣٦- حديث الصباح والمساء ، دارمصرللطباعة ، القاهرة ، بدون تاريخ.

٣٧- قشتمر ، دار مصر للطباعة ، القاهـرة ، ١٩٨٨م .

جـ- كتب عربية :-

.... ٣٨- ألف ليلة وليلة ، المجلدالأول والثاني والثالث والرابع ، دار مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ، ط٥، بدون تاريخ .

أحمد أمين :

٣٩- قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط ٢ ، بدون تاريخ .

ابن بطوطة :

٤٠- رحلة بن بطوطة ، المسماة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ، دار الكاتب اللبناني ، مكتبة المدرسة ، بدون تاريخ .

أبو عبدالرحمن السلمي :

٤١- طبقات الصوفية ، تحقيق : نور الدين شريبة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٦م .

أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي :

٤٢- الجامع لأحكام القرآن ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧م .

أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي :

٤٣- تفسير القرآن العظيم ، طبع بدار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، بدون تاريخ .

٤٤- قصص الأنبياء ، دار نهر النيل ، ط ١ ، ١٩٨١م.

الميداني :

٤٥- مجمع الأمثال ، المجلد الثاني ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٥٥م.

د- المعاجم :-

مجد الدين الفيروز آبا دي :

٤٦- القاموس المحيط ، جـ١ ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، بدون تاريخ.

محمد مرتضى الزبيدي :

٤٧- تاج العروس من جواهر القاموس ، المجلد الأول ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، بدون تاريخ .

ابن منظور :

٤٨- لسان العرب ، المجلد السادس، دار الكتاب المصري ، بدون تاريخ .

هـ - دوريات : -

٤٩- مجلة عالم الكتاب ، العـدد الفضـى ، الخامـس والعشرون (نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، يناير، فبراير ، مارس ١٩٩٠م.

٥٠- مجلة الكاتب ، القاهرة ، يناير ١٩٦٣م .

٥١- مجلة ألف ، البلاغة المقارنة ، الجامعة الأمريكية ، العدد السادس ، جماليات المكان ، ربيع ١٩٨٦م.

٥٢- مجلة الكاتب العربى ، القاهرة ، يوليو ١٩٧٠م .

٥٣- مجلة الثقافة الجديدة ، القاهرة ، العدد الحادى عشر، يوليو ١٩٨٦م.

<u>ثانيا - المراجع :-</u>

أ- كتب عربية :-

إبراهيم أمين الشواربى :

٥٤- أغانى شيراز ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٤٤م .

إبراهيم فتحى :

٥٥- العالم الروائى عند نجيب محفـوظ ، دار الفكرالمعاصر، القـاهرة ، ١٩٧٨م .

أحمد إبراهيم الهوارى :

٥٦- البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٦م .

٥٧- نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصـر، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧٨م .

أحمد إبراهيم الهوارى / قاسم عبده قاسم :

٥٨- الرواية التاريخية فى الأدب العربى الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٩م.

أحمد شلبى :

٥٩- موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، جـ٨ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٣م .

٦٠- مقارنة الأديان ، جـ ٤ ، أديان الهند الكبرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط٩ ، ١٩٨٧م .

أحمد فخرى :

٦١- مصر الفرعونية ، موجز تاريخ مصر منذ أقدم العصور حتى عام ٣٣٢ قبل الميلاد ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦م .

أحمد مرسى :

٦٢- الأدب الشعبى وفنونه ، مكتبة الشباب ، وزارة الثقافة ، الثقافة الجماهيرية ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

أحمد هيكل :

٦٣- دراسات أدبية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٠م .

٦٤- الأدب القصصى والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣، ١٩٨٧م.

إنجيل بطرس سمعان :

٦٥- دراسات فى الرواية الإنجليزية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م .

جمال حمدان :

٦٦- شخصية مصر ، دراسة فى عبقرية المكان ، كتاب الهلال، القاهرة ، العدد ٥٠٩ ، مايو١٩٩٣م .

حسنى نصار :

٦٧- صور ودراسات فى أدب القصة ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٧م .

حسين مؤنس :

٦٨- ابن بطوطة ورحلاته ، تحقيق ودراسة وتحليل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

حلمي بدير :

٦٩- أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٦م .

حمدي حسين :

٧٠- الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

رجاء عيد :

٧١- قراءة في أدب نجيب محفوظ ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٩م .

سليم حسن :

٧٢- الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة ، جـ ١ ، في القصص والحكم والتأملات والرسائل ، مطبوعات كتاب اليوم ، القاهرة ، العدد ٢ ، ١٥ ديسمبر ١٩٩٠م .

٧٣- مصر القديمة ، السيادة العالمية والتوحيد ، جـ ٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م .

سهير القلماوي :

٧٤- ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦م .

سيد توفيق :

٧٥- معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٧م .

سيد حامد النساج :

٧٦- بانوراما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٠م .

سيزا قاسم :

٧٧- بناء الرواية ، دارسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .

شفيع السيد :

٧٨- اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى ١٩٦٧م ، دراسة نقدية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

صلاح فضل :

٧٩- شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠م .

٨٠- أساليب السرد فى الرواية العربية ، دار سعاد الصباح ، ط١ ، ١٩٩٢م .

الطاهر أحمد مكى :

٨١- الأدب المقارن ، أصوله وتطوره ومناهجه ، دار المعارف، القاهرة، ط١ ، مايو ١٩٨٧م .

٨٢- القصة القصيرة ، دراسة ومختارات ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

طه حسين :

٨٣- نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين ، ١٩٦٠م .

طه وادى :

٨٤- دارسات فى نقد الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م .

٨٥- مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٩م .

عادل محمد عطا إلياس :

٨٦- تجربتى مع نجيب محفوظ ، المكتبة الثقافية (٤٥١) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بدون تاريخ .

عباس محمود العقاد :

٨٧- التعريف بشكسبير ، المجموعة الكاملة ، م١٩ ، تراجم وسير -٥- دار الكتاب اللبنانى ، ط١ ، ١٩٨١م .

عبد الحميد إبراهيم :

٨٨- مقالات فى النقد الأدبى ، جـ ٤ ، دار الهداية ، القاهرة ، ١٩٨٧م .

عبدالحميد القط :

٨٩- دراسات في الأدب العربى المعاصر ، الرواية والقصة القصيرة ، عبدالحليم عبدالله - السحار - نجيب محفوظ ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ١ ،١٩٨٢م .

عبدالحميد كشك :

٩٠- كلمتنا فى الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ ، المختار الإسلامى، بدون تاريخ .

عبدالرحمن أبو عوف :

٩١- الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩١م .

عبدالرحمن بدوى :

٩٢- الزمان الوجودى ، دار النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١، ١٩٥٥م.

عبدالسلام هارون :

٩٣- تحقيق النصوص ونشرها ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٧م.

عبدالعظيم أنيس ، محمود أمين العالم :

٩٤- فى الثقافة المصرية ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ط٣ ، بدون تاريخ.

عبدالفتاح عثمان :

٩٥- بناء الرواية ، دراسة فى الرواية المصرية ، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢م.

عبدالقادر القط :

٩٦- فى الأدب العربى الحديث ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

عبدالله إبراهيم :

٩٧- السردية العربية، بحث فى البنية السردية للموروث الحكائى العربى، بيروت ، المركز الثقافى العربى ، ط ١ ، ١٩٩٢م .

عبدالمحسن طه بدر :

٩٨- الرؤية والأداة ، نجيب محفوظ ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م .

عبدالوهاب النجار :

٩٩- قصص الأنبياء ، بيروت ، لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٧م.

على عشرى زايد :

١٠٠- الرحلة الثامنة للسندباد ، دارسة فنية ، دار ثابت ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

غالى شكرى :

١٠١- المنتمى ، دراسة فى أدب نجيب محفوظ ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٢م .

فؤاد حسنين على :

١٠٢- قصصنا الشعبى ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧م .

فؤاد دوارة :

١٠٣- عشرة أدباء يتحدثون ، دار الفكر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٢م .

١٠٤- نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، بدون تاريخ .

فاضل الأسود :

١٠٥- الرجل والقمة ، اختيار وتصنيف بحوث ودراسات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٨٩م .

فاطمة الزهراء محمد سعيد :

١٠٦- الرمزية فى أدب نجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١، ١٩٨١م .

فتحى محمد مصيلحى :

١٠٧- تطور العاصمة المصرية والقاهرة الكبرى ، تجربة التعمير المصرية من ٤٠٠ ق . م إلى ٢٠٠٠م ، طبع بدار المدينة المنورة ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٨م .

فريد الزاهى :

١٠٨- الحكاية والمتخيل السردى ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١م.

محسن جاسم الموسوى :

١٠٩- عصر الرواية ، مقال فى النوع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة – بغداد ، الألف كتاب الثانى (١٦) ، ١٩٨٦م .

محمد بيومى مهران :

١١٠- مصر منذ قيام الدولة الحديثة حتى الأسرة الحادية والثلاثين ، جـ٣ دار المعرفة الجامعية ، ط٤ ، ١٩٨٨م .

محمد جلال كشك :

١١١- أولاد حارتنا فيها قولان ، الزهراء للإعلام العربى (١٠) ورقة ثقافية ، بدون تاريخ .

محمد الجوهرى :

١١٢- علم الفولكلور، جـ١، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٨٨م .

محمد حسن عبدالله :

١١٣- الإسلام والروحية فى أدب نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

محمد رجب النجار :

١١٤- حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى ، عالم المعرفة ، الكويت ، سبتمبر ١٩٨١م .

محمد زغلول سلام :

١١٥- دراسات فى القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف ، الإسكندرية، ١٩٨٣م .

محمد سيد غنيم :

١١٦- الشخصية ، دار المعارف ، القاهرة ، سلسلة كتابك ، ١٩٨٣م .

محمد غنيمى هلال :

١١٧- الأدب المقارن ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط٣ ، ١٩٧٧م.

١١٨- النقد الأدبى الحديث ، دار نهضة مصرللطبع والنشر ، ١٩٧٧م .

محمد مفتاح :

١١٩- تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافى المغربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ٢ ، ١٩٨٦م .

محمد مندور :

١٢٠- الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

١٢١- الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

محمد يحيى ، معتز شكرى :

١٢٢- الطريق إلى نوبل ١٩٨٨م عبرحارة نجيب محفوظ ، أمة برس للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٩م .

محمود أمين العالم :

١٢٣- تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠م .

محمود حامد شوكت :

١٢٤- مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر ، بحث تاريخى وتحليلى مقارن ، دار الفكر العربى ، ١٩٨٧م .

محمود الربيعى :

١٢٥- قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ ، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون تاريخ .

مراد عبدالرحمن مبروك :

١٢٦- العناصر التراثية فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر ، دراسة نقدية (١٩١٤م ، ١٩٨٦م) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩١م .

نبيل راغب :

١٢٧- قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧م.

١٢٨- التفسير العلمى للأدب ، نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافى الجامعى ، ١٩٨٠م .

نبيل رشاد نوفل :

١٢٩- الأدب المقارن ، قضايا ومشكلات ، منشأة المعارف، الإسكندرية ، ١٩٨٩م .

نبيلة إبراهيم :

١٣٠- أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٩م .

١٣١- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، مكتبة غريب ، القاهرة ، بدون تاريخ .

نصر عباس :

١٣٢- الشخصية وأثرها في البناء الفني في روايات نجيب محفوظ ، شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٨٤م .

وليم نظير :

١٣٣- العادات المصرية بين الأمس واليوم ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

يحيى الرخاوي :

١٣٤- قراءات في نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢م .

يمنى العيد :

١٣٥- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٠م .

يوسف الشاروني :

١٣٦- الروائيون الثلاثة : نجيب محفوظ ، يوسف السباعي ، محمد عبدالحليم عبدالله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠م .

يوسف نوفل :

١٣٧- الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م .

ب- كتب مترجمة إلى العربية :-

إدوين موير :

١٣٨- بناء الرواية ، ترجمة : إبراهيم الصيرفي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، بدون تاريخ .

ألان روب جرييه :

١٣٩- نحو رواية جديدة ، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون تاريخ .

أ.م. فورستر :

١٤٠- أركان القصة ، ترجمة : كمال عياد ، دار الكرنك ، ١٩٦٠م .

أندرية ميكيل :

١٤١- الفن الروائي عند نجيب محفوظ ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. أحمد درويش في مجموعة مقالاته المترجمة عن الفرنسية لاندريه ميكيل - ريجيس بلاشير - بيير جورجان ، تحت عنوان ، رؤية فرنسية للأدب العربي ، سلسلة كتابات نقدية (١٨) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

إيما نويل فليكو فسكي :

١٤٢- أوديب وإخناتون ، ترجمة : فاروق فريد ، القاهرة ، ١٩٦٨م .

برنار دي فوتو :

١٤٣- عالم القصة ، ترجمة : د. محمد مصطفى هدارة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩م .

بول ويست :

١٤٤- الرواية الحديثة : الإنكليزية والفرنسية ، ترجمة : عبدالواحد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ، سلسة الألف كتاب الثانى (١٩) ، ١٩٨٦م .

جون ولسون :

١٤٥- الحضارة المصرية ، ترجمة : د. أحمد فخرى ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

جيروم ستولينتز :

١٤٦- النقد الفنى ، ترجمة : د . فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١م .

جيمس بيكى :

١٤٧- الآثار المصرية فى وادى النيل ، جـ ٢، ترجمة : شفيق فريد ولبيب حبشى ، ومراجعة : محمد جمال الدين مختار ، القاهرة ، ١٩٦٧م.

١٤٨- مصر القديمة ، ترجمة : نجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

جيمس فريزر:

١٤٩- الفولكلور فى العهد القديم (التوراة) ، جـ١ ، ترجمة : د. نبيلة إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢م .

ديفيد ديتش :

١٥٠- مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد حافظ نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧م .

روبرت همفرى :

١٥١- تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة : د. محمود الربيعى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٥م .

روجر . ب. هينكلي :

١٥٢- فى قراءة الرواية ، تصور منهجي ودراسات تطبيقية ، ترجمة : د. صلاح رزق ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط ١، ١٩٨٨م .

سيريل ألدريد :

١٥٣- إخناتون ، ترجمة : د. أحمد زهير أمين ، مراجعة : د. محمود ماهر طه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الألف كتاب الثانى ، العدد المئوى ، ١٩٩٢م .

غاستون باشلار :

١٥٤- جماليات المكان ، ترجمة : غالبا هالسا ، كتاب الأقلام رقم (١) وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠م .

فريدريش فون ديرلاين :

١٥٥- الحكاية الخرافية ، ترجمة : نبيلة إبراهيم ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٤م .

ف.ع. أدينو كوف :

١٥٦- فن الأدب الروائى عند تولستوى ، ترجمة : د. محمد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ، الألف كتاب الثانى (٢٩) ، ١٩٨٦م .

ك. ك. راثفين :

١٥٧- الأسطورة ، ترجمة : جعفر الخليلى ، عويدات ، بيروت ،١٩٨١م.

ميخائيل باختين :

١٥٨- الخطاب الروائى ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧م .

١٥٩- أشكال الزمان والمكان فى الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، ١٩٩٠م .

هـ. ب. تشارلتون :

١٦٠- فنون الأدب ، تعريب : ذكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٥م .

هربرت ريد :

١٦١- معنى الفن ، ترجمة : سامى خشبة ، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة كتابات نقدية (٤) ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٠م .

هيجل :

١٦٢- الفن الرمزى ، ترجمة : جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٧٩م.

جـ- كتب أجنبية :-

Barthes, Roland :

163- The Semiotic Challenge . UK , Black Well, 1989 .

Boulton, Marjorie :

164- The Anatomy of the novel . London , Routledge and kegan Paul, 1975.

Daiches, David :

165- The novel and the modern world . London , The university of chicago press, LTD, 1973.

Dietrich, R.F & Sundell Roger , H . :

166- The Art of fiction. New York, Hott, Rinehart & Winston, 1967 .

Gentte , G. :

167- Fugures III. Seuil, 1976.

Guddon, J. A. :

168- A dictionary of literary terms. London, Penguin Books, 1987.

Halperin, Jhon :

169- The theory of the novel. New Essays . London, Oxford University, Bress, Inc., 1974 .

Mendilov, A.A. :

170- Time and the novel. Peter Neville, 1952.

Peck, John :

171- How to study a novel. (Hong Kong, Macmalian Eduction LTD, 1988) .

Raglan, Lard :

172- The hero. London , Methuen, 1963.

Smith, W. H. Newton :

173- The structure of times. London , Rauttedge & Kegan Paul, 1980 .

Spence, L. :

174- The outline of mythology , London, Watts, 1944 .

Todorov, Tzvetan :

175- The poetics of prose. Oxford , Basil Black Well, 1977.

Wahba, Magdi :

176- A dictionary of literary terms. lebanan , librairie du liban, 1983 .

د- رسائل علمية مخطوطة : -

السيد فضل فرج الله :

١٧٧- الرواية التاريخية فى الأدب المصرى الحديث ، دراسة نقدية ، رسالة ماجستير ، دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٨م .

على محسن مال الله :

١٧٨- أدب الرحلات عند العرب فى المشرق ، نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثامن الهجرى ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٧٨م .

محمد مهدى غالى :

١٧٩- تطور الشكل الفنى فى القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠-١٩٨٦م، رسالة دكتوراه ، آداب بنها ، ١٩٩١ م .

محمود عبدالمجيد أحمد شريف :

١٨٠- الرواية التاريخية وتطورها فى الأدب العربى فى مصر ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٩م .

هـ- مقالات :-

١- عربية : -

إبراهيم الدسوقى شتا :

١٨١- الحرافيش : الحلم ، العهد ، النبوءة ، مجلة عالم الكتاب ، العدد الفضى ، الخامس والعشرون ، القاهرة ، يناير- فبراير - مارس ١٩٩٠م.

أحمد عثمان :

١٨٢- الزمن المأسوى فى الفكر الإغريقى ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد التاسع ، ١٩٨٩م .

إنجيل بطرس سمعان :

١٨٣- وجهة النظر فى الرواية المصرية ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ، ١٩٨٢م .

توفيق حنا :

١٨٤- زقاق المدق ، مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة ، العدد ٢٩ ، أغسطس ، ١٩٥٦م .

جابر عصفور :

١٨٥- نقاد نجيب محفوظ ، ملاحظات أولية ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١م .

جمال عبدالناصر :

١٨٦- الروائى المتفرد ، مجلة القاهرة ، سبتمبر ١٩٨٨م .

حامد أبوحمد :

١٨٧- نجيب محفوظ والرواية العالمية ، مجلة القاهرة ، العدد ١٠٧ ، ١٥ أغسطس ١٩٩٠م .

حسن البنا عز الدين :

١٨٨- عن اللغة والتكنيك فى القصة والراوية ، مجلة فصول ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، القاهرة ، أكتوبر - نوفمبر- ديسمبر ، ١٩٨٤م.

سامية أحمد أسعد :

١٨٩- إشكالية الزمن فى المسرح المصرى ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد التاسع ، ١٩٨٩م .

سيد حامد النساج :

١٩٠- الرواية فنا أدبيا ، مجلة الفيصل ، الرياض ، العدد ٣٨ ، يونيو - يولية ١٩٨٠م .

سيزا قاسم :

١٩١- المكان ودلالته ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد السادس ، ربيع ١٩٨٦م .

صبرى حافظ :

١٩٢- نجيب محفوظ : مصادر تجربته الإبداعية ومقوماتها ، مجلة الآداب ، بيروت ، يوليو ، ١٩٧٣م .

الطاهر أحمد مكى :

١٩٣- أولاد حارتنا ، محاولة لتفسير بعض رموزها ، مجلة عالم الكتاب ، القاهرة ، العدد الخامس والعشرون ، يناير - فبراير - مارس ، ١٩٩٠م.

طلعت رضوان :

١٩٤- أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبى والنص الدينى ، مجلة فصول ، المجلد الحادى عشر ، العدد الأول ، ربيع ١٩٩٢م .

عبدالحميد إبراهيم :

١٩٥- نجيب محفوظ ومرحلة الشكل الأصيل ، مجلة إبداع ، القاهرة ، العدد الحادى عشر ، السنة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٣م .

لطيفة الزيات :

١٩٦- الشكل الروائى عند نجيب محفوظ ، مجلة الهلال ، القاهرة ، فبراير ١٩٧٠م .

لويس عوض :

١٩٧- المحاكمة الناقصة ، جريدة الأهرام ، ٣١ يوليو ١٩٦٤م .

محمد عبدالحليم عبدالله :

١٩٨- اللغة القصصية فى بين القصرين،مجلة الرسالة الجديدة ، القاهرة، العدد ٥٤ ، سبتمبر ١٩٥٨م .

محمد عنانى :

١٩٩- نجيب محفوظ ولغة الرواية الحديثة ، الأهرام ، القاهرة ، ٢٨ أكتوبر ١٩٨٨م .

نبيلة إبراهيم :

٢٠٠- الليالى فى الليالى ، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، ١٩٨٢م .

٢٠١- لغة القص في التراث ، مجلة فصول، المجلد الثاني ، العدد الثاني، القاهرة ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٢م .

نهاد صليحة :

٢٠٢- معنى الزمن فى أدبه الروائى ، القاهرة ، الأهرام ، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨م .

هيام أبو الحسن :

٢٠٣- ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى، مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد الثالث ، العدد الثالث ، يونية ١٩٨٣م.

يحيى حقى :

٢٠٤- الاستاتيكية والديناميكية فى أدب نجيب محفوظ ، الملحق الأدبى للمساء ، العدد ٢٠٦ ، فبراير١٩٦٣م .

يحيى الرخاوى :

٢٠٥- دورات الحياة وضلال الخلود ، ملحمة الموت والتخلق فى الحرافيش ، مجلة فصول ، المجلد التاسع ، العدد الأول والثانى ، القاهرة ، أكتوبر١٩٩٠م .

يمنى طريف الخولى :

٢٠٦- إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد التاسع ، ١٩٨٩م .

٢- أجنبية : -

سيزار سيجر :

٢٠٧- استدارة الزمن عند جارثيا ماركيز، ترجمة : اعتدال عثمان ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، أبريل ١٩٨١م .

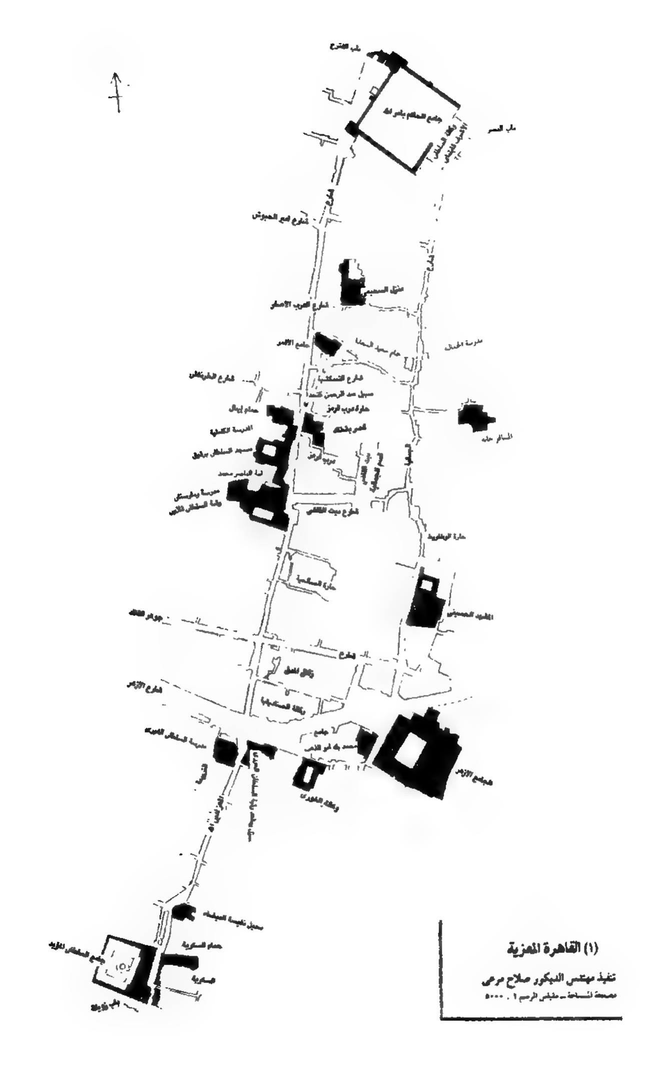
يوري لوتمان :

٢٠٨- مشكلة المكان الفني ، ترجمة : د. سيزا قاسم ، مجلة ألف ، القاهرة ، العدد السادس ، ربيع ١٩٨٦م .

ملحق

يحتوى على خريطة "١" للقاهرة المعزية

"١"- نقلا من : الرجل والقمة ، بحوث ودراسات ، اختيار وتصنيف : فاضل الأسود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط١ ، ١٩٨٩م ، ص ٧٦٢ .


جامع الأقمر
شارع الخرنفش
حمام إينال
مسجد السلطان برقوق
قبة الناصر محمد
مدرسة وبيمارستان وقبة السلطان قلاوون
شارع بيت القاضي
شارع الأزهر
مدرسة السلطان الغورية
جامع
جامع الأزهر
وكالة الغوري
(١) القاهرة المعزية
تنفيذ مهندس الدكتور صلاح مرعي

محتويات البحث

الموضوع **رقم الصفحة**

توظيف التراث في روايـــات نجيب محفوظ

ينهـض هذا الكتـاب على محاولة استبصار تجليات التراث وتحـولاته ، بمرتكزاتـه الأربعـة الكـبرى : الدينيـة والشعبية والتاريخية والأدبيـة في روايات نجيب محفوظ (٣٥ رواية) ، استقصاء ودلالة ، سواء بطرحـه الكلي الذي يصهر الشكل بالمضمـون ، أو بنفثاته الجزئية التي تتجذر بالعمق ، على شروط أبنيـة الفن الروائي : شخـوصًا وأحداثًا وزمكانية ولغـة وشكلاً. ومن ثم تقفز إلى الصدارة ، الجدلية الساخنة القائمة بين القيم التراثية التي بعلاماتها غارت النصال في نص الكاتب، والقيم المعاصرة التي رصت قلوبها إكليلاً يحمي رقبته، لا على سبيل من المحاكمـة التراثيـة المنفعـلة ، ولكن على أساس من ضابـط منهـجي يتفهـم بامتيـاز كُنـه الأدب وتقاليده.

المؤلف

